جوناثان غوتشل

الحيوان الحكّاء

كيف تجعل منّا الحكايات بشرًا؟

ترجمة: بثينة الإبراهيم


منشورات تكوين | تساؤلات
TAKWEEN PUBLISHING

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

الحيوان الحكّاء

كيف تجعل منّا الحكايات بشرًا؟

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي
THE STORYTELLING ANIMAL
حقوق الترجمة العربية مرخّص بها قانونياً من الناشر
Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company
بمقتضى الاتفاق الخطي الموقّع بينه وبين الدار العربية للعلوم ناشرون، ش.م.ل.

الطبعة الأولى: أيلول/سبتمبر 2018 م - 1440 هـ

ردمك 978-614-01-2550-6

توزيع



facebook.com/ASPArabic

twitter.com/ASPArabic
www.aspbooks.com
asparabic

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb



الكويت - الشويخ الصناعية الجديدة
تلفون: 96598810440+
بغداد - شارع المتنبي، بناية الكاهجي
تلفون: 9647811005860+
الموقع الإلكتروني: www.takween.com
البريد الإلكتروني: Publishing@takween.com

جوناثان غوتشل

الحيوان الحكّاء

كيف تجعل منّا الحكايات بشرًا؟

مكتبة | 458

ترجمة: بثينة الإبراهيم





قالوا عن الكتاب

"يُقال إنّنا نقضي ساعات عديدة منهمكين في القصص كلّ يوم، لكنّ فئة قليلة منّا، تتوقّف لمعرفة السبب. يكشف غوتشل هذه السمة الّتي تُميّز جنسنا بلمسات حاذقة، ويرى أنّ حبّنا للقصص هو قصّته الخاصّة، وإحدى أعظم قصصه هي قصّة: معنى أن تكون إنسانًا".

سام كين، مؤلف كتاب "الملعقة المختفية: وقصص أخرى حقيقية في الجنون والحب وتاريخ العالم من الجدول الدوري للعناصر الكيميائية

"إنّ غوتشل كاتب ذكيٌّ... يعرض ثقافته برشاقة، كاشفًا عن معرفة عميقة".

بوسطن غلوب

"إنّه عرضٌ مثير لجملة من الأسئلة الّتي يطرحها الهواة والأكاديميّون عن سبب حبّنا للقراءة، وعن سبب خضوعنا للقصص، وعن العِلّة الّتي تجعل من التجربة اليوميّة أحيانًا تبدو مثل ملحمة".

سان فرانسيسكو كرونيكل

"إنّ القصّة ليست تغليفًا بالسُكّر، بل هي الكعكة نفسها! يخبرنا غوتشل ببلاغة كيف يكون ذلك في كتابه الجديد الموثّق جيّدًا".

بيتر غوبر، المدير التنفيذي لمجموعة ماندلاي للإنتاج الفنّي ومؤلّف كتاب "قُلْ لتفوز"، الكتاب الأوّل في قائمة نيويورك تايمز للكتب الأكثر مبيعًا.

"إنّه مزيج سهل وساحر بين القصّة والعلم".

مينيابوليس ستار تريبون

"هو عرض أخّاذ وفاتن للأسباب الّتي تجعلنا جميعًا مُحبّين للحكايا".

مايكل غازينيغا، أستاذ علم النفس في جامعة كاليفورنيا، سانتا باربارا،
ومؤلّف كتابيْ "الإنسان" و"من المسؤول"؟

"قراءة الحيوان الحكّاء مُبهجة، كما أنّه مُمتع بلا حدود، ومُفعَم بملاحظات رائعة وآراء ذكيّة حول التلفاز، والكتب، والأفلام، وألعاب الفِديو، والأحلام، والأطفال، والجنون، والتطوّر، والأخلاق، والحبّ، والكثير غيرها. وقد كُتِبَ بشكل جميل وملائم للغاية. إنّ غوتشل نفسه حكّاء بارع".

بول بلوم، أستاذ علم النفس في جامعة ييل،
ومؤلّف كتاب "كيف تعمل اللذّة".

"مثل الحكّائين المذهِلين في الماضي والحاضر، الحكّائين الّذين استوحى منهم الأمثلة والإلهام هنا، يطرح جوناثان غوتشل موضوعًا مُلائمًا للعصر وأخّاذاً لكنّه قد يكون وعرًا– في حديثه عن علم الدماغ الجديد وما يمكن أن يكشفه لنا عن الدافع الإنساني في نسج الحكايا – ويصنع منه سردًا منطقيًّا مدهِشًا وفاتنًا. إنّ التوليفة الدقيقة بين الفنّ والعلم هنا محكمة؛ يعززها العالم الواقعي، ومكافآت القُرّاء عديدة، ومبهجة، ومثيرة".

تيري كاسل، أستاذة العلوم الإنسانية
في والتر أ. هاس بجامعة ستانفورد.

إلى

آبيغيل وآنابيل،

النفرلانديّتيْن الشُجاعتيْن

المحتويات

"خلق الربُّ الإنسانَ، لأنّه يحبّ الحكايا."

إيلي فيزال، بوّابات الغابة

تقديم

مكتبة

يتّفق خبراء الإحصاء على أنّهم لو استطاعوا الإمساك ببعض القردة الخالدة، وحبسها في غرفة مع آلة كاتبة، وجعلها تنقر بنشاط على المفاتيح لوقت طويل، فستكتب هذه القردة نسخة رائعة من هاملت؛ واضعةً كلّ نقطة وقفٍ وفاصلة وعبارة "قسمًا بدم الرب" في مكانها الصحيح. ومن المهمّ أنْ تكون القردة خالدة؛ إذْ يُقرُّ الخبراء بأنّ ذلك سيستغرق وقتًا طويلاً.

ويشكّك آخرون. فقد أجرى باحثون من جامعة بلايموث في إنجلترا، في عام 2003، اختبارًا تجريبيًّا لما يُسمّى نظريّة القرد اللانهائيّة[1]، ونقول "تجريبي" لأننا لم نحصل حتى الآن على جحافل القردة الفائقة اللانهائية، أو أفق الوقت المطلق اللازم لإجراء اختبار حاسم. غير أن هؤلاء الباحثين كانوا يملكون حاسوبًا قديمًا، وستة من قردة المكّاك السولاوسيّة المتوّجة[2]، فوضعوا الجهاز في قفص القردة وأغلقوا الباب.

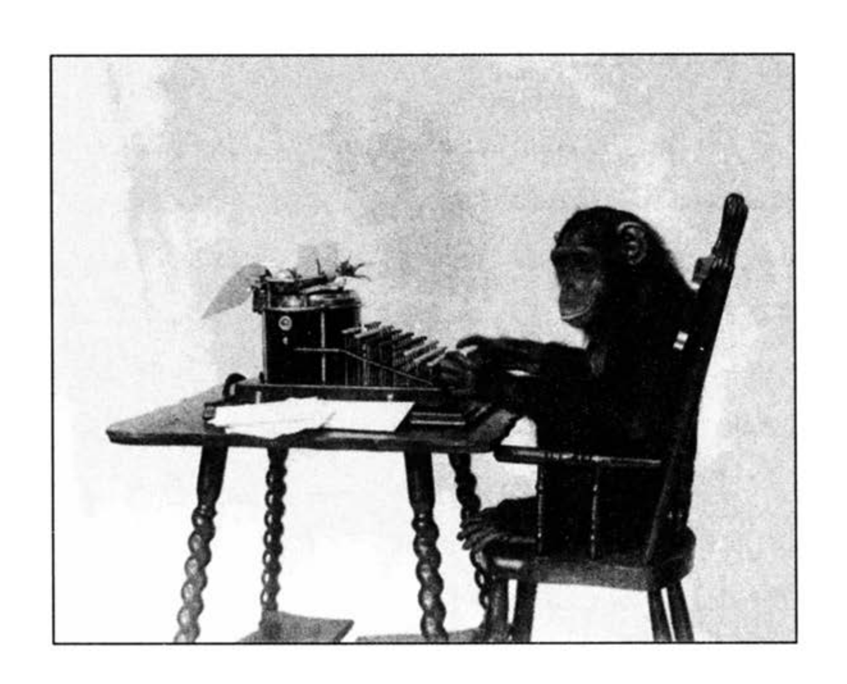
حدّقت القِرَدة في الحاسوب، وتجمّعت حوله مُهَمْهِمة، وربّتت عليه براحات كفوفها، وحاولت قتله بالصخر. ثمّ أَقْعَتْ على لوحة المفاتيح وتوتّرت

---

(1) أو ما يُعرَفُ بمبرهنة القرد اللامنتهية، الّتي تقول إنّ قردًا يطبع على آلة كاتبة سيُنتج بشكل شبه مؤكّدٍ، نصًّا معيّنًا مثل الأعمال الكاملة لشكسبير، وجذور الفكرة قديمة تعود إلى أرسطو وشيشرون وجوناثان سويفت. في عام، 2003 صُمِّم موقع إلكتروني ليحاكي قردة شكسبير، واستطاع هذا المحاكي أن يكتب جملة وردت في مسرحيّة هنري الرابع: RUMOUR. Open your ears!

(2) سعدان المكّاك المتوّج الأسود: أحد أنواع قردة العالم القديم، ولا ينتمي لجنس القردة العليا (الهومو)، والسولاوسيّة نسبة إلى سولاوسي (سيليبس)، وهي واحدة من الجزر الأربع المكوِّنة لجزر سوندا الكبرى في أندونيسيا.

وطرحت فضلاتها. ثمّ رفعت لوحة المفاتيح لترى ما إذا كان مذاقُها جيّدًا. وبما أنّ مذاقها لم يكن كذلك، ضربَتْها على الأرض وصرخت. ثمّ أخذت تنقر المفاتيح، ببطء في البداية ثمّ بشكل أسرع. جلس الباحثون على كراسيهم وانتظروا.



مضى أسبوع كامل، ومن ثَمَّ آخر، وما زالت القردة الكسولة لم تكتب هاملت، ولا حتّى المشهد الأوّل. لكنّ تعاونَها أثمر نصًّا من خمس صفحات. وهكذا غَلّف الباحثون الفخورون الصفحاتَ بغلاف جلديٍّ أنيق، وأرسلوا فاكسًا كي يُسجّلوا حقوق كتاب سُمِّيَ بـ "ملاحظات حول الأعمال الكاملة لشكسبير" على شبكة الإنترنت. سأقتبس مقطعًا تمثيليًّا منه:

"سسس

سسسسسسسسسسسسسسسسسسسسسس سسسسسسسسسسسناااااااا

فسسسسسفهغغغغغغغسسس ااااااااااااااااااااااااااااااا

أسسفسسسسسسسغغغغغغغاأأفملففسسأججلسسسسسسسسسسسسسسسسأ"

كان الاكتشاف الأهمّ في التجربة هو أنّ قردة المكّاك السولاوسيّة المتوّجة تُفضّل الحرف "س" أكثر من أحرف الأبجديّة الأخرى كلّها، رغم أنّ المعنى الكامل لهذا الاكتشاف ليس معلومًا بعد. فقدْ خَلُصت عالمة الحيوان آمي بلومان[1]، الباحث الرئيسيّ في الدراسة، إلى القول بهدوء: "كان العمل مثيرًا، لكنّ قيمته العلميّة محدودة، باستثناء أنّه أثبت خطأ نظريّة القرد اللانهائيّة".

باختصار، يبدو أن حلم كلّ خبير – بقراءة نسخة من هاملت، يقدّمها له قرد خارق خالد يومًا مّا- ليس إلاّ محض خيال.

ولكن قد يُعزّي قبيلةَ الخبراء الباحثُ الأدبي جيرو تاناكا[2]، الّذي أشار إلى أنّه بالرغم من أنّ هاملت -تقنيًا- لم يكتبها قردٌ، لكن كتبها أحد الرئيسات[3]، أو كتبها قرد عظيم لنكون أكثر تحديدًا. يقول تاناكا إنّه في وقت مّا من أعماق ما قبل التاريخ: "انفصل صنف غير محدود تقريبًا، من القردة العليا ذوات القدمين عن مجموعة لانهائيّة نسبيًّا، من الأسترالوبيثّين (القردة الجنوبيّة)[4] الشبيهة بالشمبانزي، ثمّ انفصلت مجموعة محدودة أخرى من الرئيسات ذات الشعر الأقلّ عن مجموعة متعدّدة من ذوات القدمين. وفي مقدارٍ محدود من الوقت، كتب واحد من هذه الرئيسات، هاملت، فعلاً".

وقبل أنْ يُفكّر فردٌ من هذه الرئيسات في كتابة هاملت أو سلسلة روايات هارلِكوِن[5] أو قصص هاري پوتر بوقت طويل – قبل أن تتمكّن هذه الرئيسات من تصوّر الكتابة على الإطلاق- كانت تتجمّع حول مواقد النار لتبادل الأكاذيب الجامحة عن المحتالين الجسورين والعشّاق الصغار والأبطال المشهورين بإيثارهم والصيّادين الأذكياء، والزعماء الحزينين والحيزبونات الحكيمات، وأصل الشمس والنجوم وطبيعة الآلهة والأرواح، وكلّ ما تبقّى منها.

---

(1) مديرة البحث في "أمانة وايتلي لحماية الحياة البريّة والمحافظة عليها".

(2) هو أستاذ في الأدب الألماني، له العديد من المؤلّفات في نظريّة الأدب والتاريخ الثقافي الألماني، وتعلّم اللغة الثانية، ومدخل "إحيائي- ثقافي" للأدب.

(3) رتبة من الثدّييات.

(4) أسترالوبيثكس: جنس من أشباه البشر، ويُعدّ أوّل من مشى على قدميْن.

(5) سلسلة روايات رومانسيّة أمريكيّة.

قبل عشرات الآلاف من السنين، حين كان العقل البشريُّ ما يزال شابًّا وحين كانت أعدادنا قليلة، كنَّا نروي الحكايات لبعضنا بعضًا. والآن، بعد عشرات الآلاف من السنين، ما زال بعضنا يبتكر الأساطيرَ بقوّةٍ حول أصل الأشياء، وما زلنا نشعر بالإثارة أمام الغزارة المدهشة للقصص على الورق، وعلى خشبات المسارح، وعلى الشاشات؛ من قصص جرائم قتل، وقصص جنسيّة، وقصص مؤامرات، وقصص حقيقيّة وأخرى كاذبة. فنحن، بوصفنا جنسًا، مُولعون بالقصّة. وحتّى حين يخلُد الجسد للنوم، يظلّ العقل مستيقِظًا طوال الليلة، يروي القصص لنفسه.

يدور هذا الكتاب حول أحد الرئيسات وهو الإنسان الخلّاق (رجل القصّة)، أي القرد العظيم ذو العقل الحكّاء. قدْ لا تُدرك هذا، لكنّكَ كائن في مملكة خياليّة تُدعى "نفرلاند"[1]، هي وطنك، وستُمضي عقودًا هناك قبل أنْ تموت. لا تبتئسْ إنْ لم تنتبه لذلك من قبل؛ فالقصّة للإنسان مثل الماء للسمك، تُحيط بكَ تمامًا لكنّها ليست محسوسة تمامًا. وحين يكون جسدكَ مُثبّتًا دائمًا في نقطة بعينها من فضاء الوقت، يشعر ذهنك بالحرّية دومًا أثناء التجوّل في أراضي الخيال. وهو يفعل.

ومع ذلك تَظلُّ "نفرلاند" بأكملها، بلادًا مجهولة لَمْ تُرسمْ لها خارطة. فنحن لا نعرف لماذا نتعطّش للحكايا، ولا نعرف سبب وجود "نفرلاند" أصلاً. كما لا نعرف بالضبط كيف يُشكّلنا وقتنا في "نفرلاند" -بوصفنا أفرادًا وبوصفنا ثقافات- أو ما إذا كان يفعل ذلك أصلاً. باختصار، ليس ثمّة ما هو جوهريّ جدًّا للوضع الإنساني كهذا الأمر، لكن يظلّ فهمه ناقص للغاية.

خطرتْ لي فكرةُ هذا الكتاب أثناء استماعي لأغنية. كنت أقود سيّارتي على الطريق السريع في يوم خريفيٍّ مشرق، وأنا أُدير مبتهجًا إشارة إذاعة "الإف إم"، تناهت إلى مسمعي أغنية ريفيّة كانتْ تُذاع حينئذ. وكانت ردّة فعلي المعتادة لهذا النوع من النكبات أن أصفع مذياعي في اهتياج في محاولة لإخراس

---

(1) الجزيرة الّتي كان يقضي فيها بيتر بان (الشخصيّة الرئيسيّة في رواية "**بيتر بان**" لجيمس ماثيو باري) طفولته في المغامرات متزعّمًا عصابة الأطفال التائهين.

هذا الضجيج. لكن كان هناك شيء مّا نابع من القلب تحديدًا في صوت المغنّي. لذلك، بدلاً من تغيير القناة، استمعتُ إلى أغنية عن شابّ يطلب يد حبيبته. ترك والدُ الفتاة الشابَّ ينتظر في غرفة المعيشة، يحدّق في صورة فتاة صغيرة تلعب دور سندريلا، وتركب درّاجة، "وتجري تحت مرشّ الماء حاملة مصّاصة كبيرة وتبتسم/راقصة مع والدها وهي تنظر إليه". فأدرك الشابّ فجأة أنّه يأخذ شيئًا ثمينًا من الأب؛ لقد كان يسرق سندريلا التي تخصّه.

قبل أن تنتهي الأغنية، كنتُ أبكي بشدّة إلى الحدّ الّذي جعلني أغلق المذياع. كانت أغنية تشك ويكس[1] "سرقة سندريلا" تُصوّر شيئًا عامًّا عن الألم العذب لأن يكون المرء أبًا لفتاة، مع معرفته أنّه لن يكون الرجل الأهمّ في حياتها.

جلستُ هناك لوقت طويل، يلفّني شعور بالحزن والاندهاش في الآن نفسه، حتّى انتبهتُ إلى العجز التامّ الّذي أصابتني به سريعًا قصّةُ ويكس الموسيقيّة القصيرة، رغم أنّي رجل بالغ ولست بكّاء. خطر لي مدى غرابة أنْ تتمكّن قصّةٌ من التسلّل إلينا في نهار خريفيٍّ جميل، وأنْ تجعلنا نضحك أو نبكي، وأنْ تُحوّلنا عشّاقًا غاضبين، وأنْ تجعل جلدَنا يتغضّن حول لحمنا، فنُغيّر الطريقةَ الّتي نتخيّل بها أنفسنا وعالمنا. وكم هو غريب أنّنا حين ندخل عالَم حكاية مّا — سواء أكان ذلك في فيلم أم في قصّة أم في أغنية– نُتيح للراوي أنْ يقتحمنا، إذ يخترق صانع الحكاية رؤوسَنا ويُحكِم السيطرة على عقولنا. كان تشك ويكس في رأسي، مقرفصًا هناك في العتَمة، يستحلب الغدد، ويحرّض الأعصاب.

يوظّف هذا الكتاب تأمّلاتٍ من علم الأحياء، وعلم النفس وعلم الأعصاب في محاولة لفهم ما حدث لي في ذلك اليوم الخريفيِّ المشرق. أنا مدرك أنّ فكرة استحضار العلم (بآلاته الصقيلة، وإحصاءاته الباردة، ورطانته البغيضة) إلى "نفرلاند"، يُسبّب توتّرًا للكثير من الأشخاص. فالقصص والتخيّلات والأحلام، بالنسبة إلى الخيال البشري، هي شكل من أشكال المحفوظات المقدّسة. إنّها آخرُ معاقل السحر. إنّها المكان الوحيد الّذي لا يُمكن للعلم اختراقه (ويتعيّن عليه ألاّ

(1) (1979)، مغنٍّ أمريكي ومذيع مشارك في البرنامج الإذاعي صباح أمريكا مع بلير غارنر. أطلق أغنيته "سرقة سندريلا" بشكل منفرد في عام 2007.

يفعل) والتقليل من شأن الألغاز القديمة، لتُصبح هذه الألغاز عواصف إلكتروكيميائيّة في الدماغ، أو حربًا أزليّة بين الجينات الأنانيّة. ويكمن الخوف في أنّكَ إذا ما حاولتَ شرح الأسباب الّتي تنبع منها قوّة "نقرلاند"، فقد ينتهي بك الأمر إلى تقليص عَظَمَتِها. وكما قال ووردزوورث: "عليكَ أنْ تقتُل كيْ تُشرِّح"، لكنّي لا أوافقه الرأي.

فكّرْ في نهاية رواية **الطريق** لـ كورمَك مكارثي[1]، حيث يتبع هذا الروائيُّ رجلاً وابنه الصغير، وهما يسيران في عالم ميت، في "قفار"، بحثًا عمّا يحتاجانه كثيرًا للبقاء على قيد الحياة؛ أي الطعام والمجتمع البشري. أنهيتُ الرواية مسترخيًا في مربّع من أشعة الشمس على سجّادة غرفة معيشتي، وهذه هي الطريقة الّتي أقرأ بها مثل صبيٍّ. أغلقتُ الكتاب وارتعدتُ من أجل الرجل والصبيّ، ومن أجل حياتي القصيرة، ومن أجل الجنس البشريّ المغرور والأحمق كلّه.

في نهاية رواية **الطريق**، يموت الرجل، لكنّ الصبي يعيش مع عائلة صغيرة من "الأخيار". وبما أنّ لهذه العائلة ابنة صغيرة، إذنْ فهنالك كِسْرَة من أمل، فقد يكون الصبيُّ آدمَ جديدًا، وقد تكون الفتاة حوّاءه، لكنّ الأشياء كلّها تتهاوى. إذ يموت النظام البيئيُّ بأكمله، وإمكانيّة أن يعيش الناس لوقت طويل يكفيه كي يتعافى، ليست واضحة. تجرفنا الفقرة الأخيرة من الرواية بعيدًا عن الصبيِّ وعائلته الجديدة، فيما يأخذ مكارثي استراحة منّا بقصيدة نثريّة غامضة غموضًا جميلاً:

> **"رأيت سمك تراوت[2] النهريّ وهو يسبح في الينابيع الجبليّة ذات يوم. كان بمقدورك أن تراه صامدًا في التيّار الكهرماني، حيث تغضّنت الحوافّ البيضاء لزعانفه بنعومة في السيل. كانت تفوح منه رائحة الطحالب في يدك، برّاقة وقويّة العضلات وملتوية. على ظهره أشكال متعرّجة، كانت خرائط للعالم في**

---

(1) (1930) روائي وكاتب مسرحي أمريكي. تحصّل على جائزة **سول بيلو** للأدب الأمريكي عن مجمل أعماله في عام 2008، ورُشّحت روايته **الطريق** للقائمة الطويلة لجائزة دبلن الأدبيّة العالميّة في عام 2008.

(2) تراوت قوس قوح أو سمك السلمون المُرقّط: أحد أنواع الأسماك الّتي تعيش في المياه العذبة وتنتمي إلى عائلة السلمون.

صيرورته، خرائط ومتاهات، لشيء لا يمكن استعادته، ولا يمكن تصحيحه مجدّدًا. وفي الأودية العميقة الّتي يعيش فيها، كانت الأشياء أقدم من الإنسان، كانت الأشياء تترنّم بالغموض."

ماذا يعني ذلك؟ هل هو تأبين للعالم الميت الّذي لن تزهر الحياة فيه مجدّدًا، أمْ هو خارطة لـ "العالم في صيرورته"؟ وهل يمكن أن يكون الصبيُّ لم يزل على قيد الحياة، يقطن الغابة مع الأخيار ويصطاد التراوت، أمْ تُراه قد مات، وذُبح من أجل الحصول على اللحم؟ لا عِلْمَ يستطيع الإجابة عن هذه الأسئلة.

لكنّ العلم يمكن أن يساعد على شرح السبب الّذي يجعل من قصّة مثل **الطريق** تتمتّع بسلطة كهذه علينا. يدور كتاب **الحيوان الحكّاء** حول الطريقة الّتي يستخدم بها المستكشفون في حقول العلوم والإنسانيّات أدوات جديدة، وطرائق جديدة للتفكير، لفتح مجاهل "نفرلاند" الواسعة، وحول الطرق الّتي تُتخم بها القصص حياتنا بدءًا من الإعلانات التجاريّة إلى أحلام اليقظة والعرض الهزليّ للمصارعة المحترفة. كما أنه يتحدث عن الأنماط العميقة لتشويه خيال الأطفال وما تكشفه من أسرار عن أصول الحكاية ما قبل التاريخيّة. بالإضافة إلى أنّه يوضّح كيفيّة تشكيل السرد لمعتقداتنا وسلوكنا وأخلاقنا ببراعة، وكيفيّة تغييره للثقافة والتاريخ بقوّة. كما يتحدّث هذا الكتاب عن الأحجية القديمة لحكايا الليل الذهنيّة الإبداعيّة الّتي نُسمّيها أحلامًا، وكيف أنّ مجموعة من لفافات الدماغ –الألمعيّة عادة، الهازلة أحيانًا- تفرض بنية السرد على فوضى حياتنا. كما يُبيّن **الحيوان الحكّاء** حاضر القصّة المتذبذب ومستقبلها المأمول. وعلاوة على ذلك كلّه، فإنّه يتحدّث عن الغموض العميق للحكاية. لَماذا يُدمن البشرُ "نفرلاند"؟ وكيف أصبحنا حيوانات حكّاءة؟



سحر الحكاية

مكتبة

"يا إلهي! حين تبيع كتابًا لرجل ما، فأنت لا تبيع له اثنتيْ عشرة أوقية من الورق والحبر والصمغ؛ بل تبيع له حياة جديدة بالكامل. إنّك تجد الحبّ والصداقة والفكاهة والسفن في البحر ليلاً والسماء والأرض، كلّها في كتاب، أعني في كتاب جيّد".

كريستوفر مورلي، جبل بارناسوس المتجوّل. [1]

ترتبط الحياة البشريّة بالحكايات كثيرًا إلى حدٍّ تضعف فيه حساسيّتنا تمامًا تجاه قواها الغريبة والسحريّة. لذلك، نحتاج كي نبدأ هذه الرحلة إلى أنْ نتفحّص غشاء الألفة الّذي يحجب عنّا غرابة الحكاية. وكلّ ما عليكَ فعله هو أن تفتح كتاب قصص، أيَّ كتاب منها، وتلاحظ ما يُحْدِثه فيك. خُذْ مثلاً كتاب **في قلب البحر** لناثانيَل فِلبرِك[2]، إنّه ليس عملاً أدبيًّا، لكنّه يظلّ كتاب قصص رائعًا، يصوغ فيه فِلبرِك حكاية مثيرة عن كارثة حقيقيّة ألهمت هرمان ملفِل[3]

---

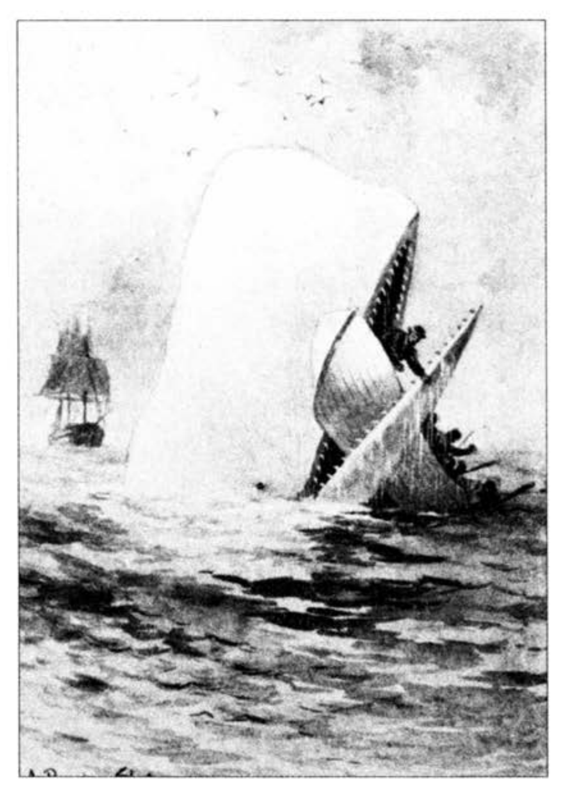
(1) (1890–1957) روائي وشاعر أمريكي. و**جبل بارناسوس المتجوّل** هي روايته الأولى، وتحكي قصّة أندرو ماكغيل الّذي تشتري له أخته مكتبة متنقّلة. يقع ***جبل بارناسوس*** في اليونان، وهو حسب الأساطير الإغريقيّة كان موطنًا لربّات الفنون ومقدَّسًا عند الإله "أبولون".

(2) (1956) كاتب أمريكي، فاز كتابه **في قلب البحر** الّذي نُشِر في عام 2000 بجائزة الكتاب الوطنيّة لفئة الأعمال غير الخياليّة، كما حُوّل الكتاب إلى فيلم صدر في عام 2015.

(3) (1819–1891) هو روائي أمريكي، من أعماله **السترة البيضاء وبيلي باد.**

قصّة روايته **موبـــي ديك**[1]؛ أيْ غرق سفينة صيد الحيتان إسكس علـــى يـــد حوت عنبر ضخم وغاضب.

قبل أن أعرض لك شيئًا من **كتاب في قلب البحر**، أريدُ منكَ أنْ تتمالـــك نفسك. إنّ فِلبرِك ساحرعتيق ماهر، فهو يلوّح بقلمه مثل عصا الساحر. والغرض من ذلك أن يجذب أذهان القرّاء من خلال عيونهم، وأن ينقلهم عبر الزمن وحول العالم تقريبًا. ولمقاومة هذا السحْر، عليكَ أن تُركّز؛ فـــلا تفقـــدْ إحساســـك بكرسيّك، أو طنين السيّارات في الخلفيّة، أو الملمس الصلب لهـــذا الكتـــاب في يديك.



رسم توضيحي لـ موبي ديك، للفنّان بيرنهام شوت[2] (1851)

(1) رواية من تأليف الروائي الأمريكي هيرمان ملفل صدرت في 18 أكتوبر 1851، وتدور قصّتها حول صراع تراجيدي ضارٍ بين حوت وإنسان، اتّخذه هيرمان وســيلة لتأمّـــل وضع الإنسان وعلاقته بالوجود.

(2) (1851–1906) رسّام أمريكي اشتهر برسومه لموبـــي ديك.

في الصفحة الأولى، تُبحر سفينة صيد الحيتان دوفين في عام 1821، مُنعطِفة بعيدًا عن الساحل الأمريكي الجنوبي. ويُجهد صيّادُو الحيتان من جزيرة نانتوكيت عيونَهم لرؤية أعمدة البخار المنطلقة من مقالع الحجارة. ويلمح قبطان دوفين، زِمري كوفن، قاربًا صغيرًا يتمايل في الأفق، فيصرخ بمدير الدفّة كي يقرّب الزورق إلى ذراه (جانب السفينة المحجوب عن الريح). يكتب فِلبرِك:

"تحت أنظار كوفن المراقبة، قرّب مدير الدفّة السفينةَ قدر المستطاع من القارب المهجور. ورغم أنّ قوّتهم الدافعة قد جرفتهم بعيدًا عنه، إلاّ أنّ الثواني القليلة الّتي أطلّتْ فيها السفينة على القارب المفتوح أظهرتْ مشهدًا سيتذكّره أفراد الطاقم لما تبقّى من حياتهم.

رأوْا في بادئ الأمر عظامًا– عظامًا بشريّة– تملأ مقاعد المجدِّفين وألواح الأرضيّة، وكأنّ القارب كان وِجارًا عابرًا للقارّات، لوحشٍ مفترس يأكل البشر. ثمّ رأوْا رجلَيْن مرميّيْن على الطرفَيْن المتقابليْن للقارب، تُغطّي الدمامل جلدهما، وتبرز عيونهما من محاجرها، وقد تلبّدت لحيتاهما من الملح والدم. كانا يلعقان النخاع من عظام رفاقهما الموتى من البحّارة".

أجبْ سريعًا: أين كنتَ؟ هلْ ما زلتَ على كرسيّك، منتبهًا للألم في ظهرك وطنين السيّارات، والحبر المطبوع على هذه الصفحات؟ هل كانت رؤيتك المحيطيّة تصوّر إبهامك على هذه الهوامش والأشكال في سجّادة غرفة معيشتك أم سَحَرك فِلبرِك؟ هل كنت ترى تلك الشفاه الدامية وهي تلعق العظام المشظّاة، تلك اللحى المتلبّدة بالملح، وتلك الرغوة المخضّبة بالدم تُخَضُّ في قاع القارب؟

سأكون صادقًا معكَ، لقد وضعتُكَ أمام اختبار، و لم تستطع اجتيازه. فالعقل البشريُّ يُذعن لجاذبيّة الحكاية. ومهما حاولنا التركيز، أو ثبّتنَا أقدامنا، فلن نستطيع مقاومةَ هذه الجاذبيّة الّتي تملكها العوالم البديلة.

لقد أكّد صامويل تايلر كولردج[1] أنّ قراءة قصّة – أيَّ قصّة – تحتاج إلى "تعطيلٍ طوعيٍّ لشكّ القارئ". إذْ يفكّر القارئ، حسب رأي كولردج، على

(1) (1772–1884) شاعر وناقد وفيلسوف إنجليزي.

النحو التالي: "نعم، أعرف أنّ عمل كولردج عن البحّار القديم لا فائدة منه، لكن بغية إمتاع نفسي، عليّ إسكات شكّي الداخلي وأنْ أصدّق مؤقّتًا أنّ البحّار القديم حقيقيّ. حسن، لك ذلك! اتّفقنا!"

لكن كما بيّن مقطع فِلبرِك، لا يتعلّق الأمر بالإرادة. نحن نلتقي بالحكّاء الّذي ينطق التعويذة السحريّة ("كان يا ما كان" مثلاً) ويستحوذ على انتباهنا. فإذا كان الحكّاء ماهرًا، سيقتحمنا ببساطة ويهزمنا. ولن نستطيع إلاّ فعل القليل كي نقاومه، كأن نَصْفِقَ الكتب بحدّة لإغلاقها. ولكن حتّى في تلك اللحظة، ستظلّ صورة الرجل المتضوِّر جوعًا تسكن مخيّلاتنا، الرجل الّذي يلعق عظام رفيقه، بحثًا عن النزر القليل الّذي قدْ يُبقيه حيًّا.

"الرغوة المخضّبة بالدم تُخَضُّ في قاع المركب؟"، أجل، لقد قبضتَ عليَّ بجرمي وأنا أكذب. فقد اختلقتُ هذا التفصيل لأجعل مشهد فِلبرِك أكثر اتّقادًا وعمقًا. لكنّي لستُ الكاذب الوحيد. فقد أخبركَ عقلكَ، أثناء قراءة مقطع من كتاب **في قلب البحر**، بعدد هائل من الأكاذيب أيضًا، لكنّك كنتَ أكثر حذرًا من أنْ تعرّضها للنشر.

حين قرأتَ مشهد فِلبرِك، صار حيًّا في ذهنكَ. ودَعْني أسألكَ: كيف يبدو القبطان كوفين؟ هل هو شابّ أم مسنّ؟ هل كان يضع قبّعة ثلاثيّةَ الزوايا أمْ قبّعة مرنة الحوافّ؟ ما لون معطفه؟ ما لون لحيته؟ كم عدد الرجال الّذين تجمّعوا على ظهر دوفين؟ ما عدد الأشرعة الّتي كانت تحملها هذه السفينة؟ هل كان النهار غائمًا أم مشمسًا؟ هل كان الموج هائجًا أم هادئًا؟ ما نوع الأسمال (إذا وُجد أيٌّ منها) الّتي كان آكلا لحوم البشر على القارب المحطّم يرتديانها؟

مثلما طلى توم سوير السياج باللون الأبيض، يخدع الكتّابُ القرّاءَ ليقوموا بالقسم الأكبر من العمل التخيّلي[1]. وكثيرًا ما يُنظر للقراءة على أنّها فعل

---

(1) إشارة لما فعله توم بعد أن عاقبته الخالة پولي بطلاء السياج بالدهان الأبيض، إذ أغرى بن روجرز بالعمل بأن أوهمه أن العمل متعة، وأخذ منه تفاحته مقابل أن يحل محله، وكرر العملية نفسها مع عدد من الأولاد وحصل بالنتيجة على عدد من الغنائم، وطلى السياج للخالة بجهد الآخرين!

سلبـــي؛ فنحن نستلقي ونسمح للكتّاب بأن ينفخوا المتعة في أدمغتنا. لكنّ هذا خطأ، لأنّنا حين نقرأ حكاية، تتمخّض عقولنا وتعمل بجدّ.

يقارن الكتّاب، أحيانًا، حِرْفتهم بالرسم. فكلّ كلمة هي لطخة من الطلاء. ويخلق الكاتب في الكلمة تلو الأخرى – ضربة الفرشاة إثر الأخرى- الصورَ الّتي تحمل كلَّ ما في الحياة من عمقٍ وهشاشةٍ. لكنّ نظرةً مكثّفةً على مقطع فِلــبرِك تُظهر أنّ الكتّاب يرسمون فحسب، ولا يلوّنون. فهو يُقدّم لنَا خطوطًا خبيرة مع لمحات تُعين على ملئها، فيما تُتمِّم أذهاننا معظم المعلومات في المشهد، ومعظـــم الألوان ودرجاها والأقمشة.

يستمرّ هذا الجهد الإبداعي الهائل طوال الوقت الّذي نقرأ فيه القصـــص، ويستمرّ أزيزه في أعمق طبقات لاوعينَا. كأن نلتقي مثلاً، بشخصـــيّة تُوصـــف بـــ "وسيم" ذي "عينين قاسيتين" وعظمتي وجنتين "مثل النصال"، فنبتكرُ مـــن هذه الإشارات الصغيرة كائنًا بشريًّا ليس له هاتان العينان (داكنتان أم فاتحتان؟) ولا هاتان الوجنتان (متورّدتان أم شاحبتان؟) فحسب، بل له شكل محدّد للأنف والفم أيضًا. وقد عرفتُ من خلال قراءتي لـــ **الحرب والسلم**[1] أنّ الأميرة ليزا بولكونسكايا صغيرة البنية ومرحة مرحًا طفوليًّا، وذات شفة عليـــا "قصـــيرة" تكشف عن أسنانها الأماميّة، في انسجام جميل. لكنّ الأميرة تُوجَـــد في ذهـــني بتفاصيل جسديّة تتجاوز المعلومات الّتي يُقدّمها تولستوي بكثير.

عرفتُ أيضًا من **الحرب والسلم** أنّه حين قُتل الشابّ بيتيا في معركة، كان القائد دينيسوف حزينًا. لكن كيف لي أنْ أعرف؟ فتولستوي لَمْ يُخبرني بـــذلك أبدًا، و لَمْ يُظهرْ دموع دينيسوف أبدًا. وكلّ ما رأيتُه كان دينيسوف وهو يســـيرُ ببطءٍ مُبتعِدًا عن جثّةِ بيتيا الدافئة، ثمّ يضعُ يديه على سياج، ويجذبُ القضبان.

إذنْ، ليس الكاتب مهندسًا يُسيطر بصفة كُلّية على تجربة القـــراءة لـــدينَا. فالكاتب يُرشدنا إلى الطريقة الّتي نتخيّل بها، لكنّه لا يفرضها. وتبدأ صناعة الفيلم

---

(1) رواية للكاتب الروسي ليو تولستوي، نُشرت للمرّة الأولى في مجلّة "المراسل الروسي"، من سنة 1865 إلى سنة 1869، وهي تروي جوانب من تاريخ المجتمع الروسي في عهد نابليون الأوّل.

بكاتب يكتب نصًّا سينمائيًّا، لكنّ المخرِج هو من ينفخ الحياة في هذا النصّ السينمائي، ويَضُخُّها في معظم تفاصيله. وهكذا يكون الأمر مع أيِّ قصّة. فالكاتب يكتب الكلمات، لكنّها تظلّ هامدة، لأنّها تحتاج إلى حافز كي تحيَا، وهذا الحافز هو مخيّلة القارئ.

التيه في نفرلاند

من الواضح أنّ الأطفال الصغار هُمْ كائنات قصصيّة. فحياة ابنتيَّ مثلاً (اللّتين تبلغان الرابعة والسابعة من العمر أثناء عملي على هذا الكتاب) مُشبعة بالخيال. إنّهما تمضيان معظم ساعات يقظتهما، وهُما تتسكّعان بسعادة في أرجاء نڤرلاند، وتستمتعان بالحكايات في كتبهما وأشرطة الڤِديو، أو تبتكران في ألعابهما التخيليّة عوالمَ عجيبة من الآباء والأمّهات، والأمراء والأميرات، والأخيار والأشرار. إنّ القصّة، بالنسبة إلى ابنتيَّ، أساسيّة على المستوى النفسي، إنّها أمر تحتاجانه مثل حاجتهما إلى الخبز والحبّ، ومنعُهما من نڤرلاند سيكون فعلاً عنيفًا.



أنابيل وآبيغيل غوتشل أثناء اللعب.

إنّ ابنتيَّ ليستَا مميّزتيْن في هذا الصدد، إذْ يبتهج الأطفال في أنحاء العالم بالحكايات ويبدؤون تشكيل عوالمهم الخياليّة الخاصّة بهم بوصفهم أطفالاً. إنّ الحكاية هي أُسٌّ رئيسيٌّ في حياة الأطفال الصغار لأنّها أقرب ما يكون إلى تعريف وجودهم. فما الّذي يفعله معظم الأطفال؟ إنّهم يبتكرون الحكايات غالبًا.

إنّ الأمر مختلف بالنسبة إلى البالغين طبعًا، فلدينا عمل نقوم به، ولا يمكننا اللعب طوال النهار. في مسرحيّة **بيتر پان** لجيمس باري[1]، يعيش أطفال آل دارلِنغ مغامرة في نڤرلاند، لكنّهم في النهاية يشعرون بالحنين إلى البيت ويعودون إلى عالم الواقع. وتُشير المسرحيّة إلى أنّ على الأطفال أنْ يكبروا، كما تُلمّح إلى أنّ التقدّم في العمر يعني التخلّي عن فضاء الخيال المُسمّى نڤرلاند.

لكنّ **بيتر پان** ظلّ في نڤرلاند، و لمْ يكبرْ. وعلى هذا الأساس، نُشبه كُلُّنا **بيتر پان** شبهًا قد يفوق تصوّراتنا. فقد نغادر الحضانة ودمى الشاحنات والثياب التنكريّة، لكنّنا لا نكفّ عن التظاهر أبدًا. إنّنا نغيّر كيفيّة فعلنا ذلك فحسب. فالروايات والأحلام والأفلام والتخيّلات كلّها مقاطعات لنڤرلاند.

لا يكتفي هذا الكتاب ببيَانِ لغز وجود الحكاية فحسب -وهو موضوع غريب بما يكفي- بل يُوضّح مركزيّتها أيضًا، إذ يمتدّ دورها في الحياة البشريّة إلى ما وراء الروايات أو الأفلام التقليديّة. فهي تُهيمن على الحياة البشرية، شأنها شأن الكثير من الأنشطة الشبيهة بالقَصّ. وقدْ يُخامرك الشكّ في أنّ حماسي يُؤدّي بي إلى المبالغة؛ وأنّني أحاول إقناعكَ بشدّة وبشكل مبكّر للغاية. ربّما كان ذلك صحيحًا، لكن لِنُلْقِ نظرة على الأرقام.

ما زال نشر الكتاب عملاً مُربحًا، حتّى في عصر القلق حيال احتضار الكتاب، إذ تُباع كل عام قصص الناشئين والشباب أكثر من الكتب اللا قصصيّة

(1) پيتر پان هي مسرحيّة صدرت سنة 1904، لصاحبها الروائي والكاتب المسرحي الاسكتلندي جيمس *ماثيو باري* (1860–1937)، وپيتر پان هو الشخصيّة الخياليّة الرئيسيّة في المسرحيّة، وهو ولد شقيٌّ رفض أن يكبر، يقضي وقته في مغامرات لا تنتهي على أرض جزيرة نڤرلاند.



رجال لندنيّون يبحثون في المكتبة في هولاند هاوس بعد غارة جوّية، أثناء سلسلة قصف لندن (ذا بلتز)[1]. فبعكس أنشطة وقت الفراغ الأخرى – مثل الخياطة والمقامرة أو الرياضة– يبتكر الجميع قصّة بشكل أو بآخر. إنّنا نصنع الحكايات حتّى في أسوأ الظروف، حتّى أثناء الحرب.

كلّها مجتمعة. كما كانت الصحافة الجديدة الّتي ظهرت في الستينيّات من القرن العشرين، الصحافة الّتي فرضت الأجناس اللاقصصيّة بين الأجناس الأدبيّة بالقوّة، تدور حول رواية قصص حقيقيّة باستخدام تقنية قصصيّة. وعلى نحو مماثل؛ نُحبّ السيَرِ الذاتيّة للسبب نفسه تقريبًا الّذي نُحبّ من أجله الروايات، إذْ تَتَّبِعُ كلاهما شخصيّات رئيسيّة، لوصفها باستفاضة أثناء صراعها في الحياة. ويُعرف الشكل الأكثر شعبيّة من السيَرِ الذاتيّة -المذكّرات- بسوء سمعته لما فيه من تلاعب بالحقائق بحثًا عن فتنة القصص.

ومن المؤسف، مع ذلك، أنّنا لم نعُدْ نقرأ كثيرًا، على الرغم من أنّ أكثر من 50 بالمئة من الأمريكيّين ما زالوا يقرؤون القصص، إذْ أنّ معدّل قراءة الفرد الأمريكي، وفقًا لمسحٍ أجراه مكتب إحصاءات العمل عام 2009، أكثر بقليل من عشرين دقيقة في اليوم، ويشمل هذا الرقم أجناس الكتابة كلّها، بدءًا من الروايات وصولاً إلى الصحف.

---

(1) بلتز (Blitz)، كلمة ألمانيّة تعني القصف، وسُمِّيَ بها قصف النازيّين للندن أثناء الحرب العالميّة الثانية، الّذي استمرّ من سبتمبر 1940 حتّى مايو 1941.

نحن نقرأ أقلّ ممّا اعتدنا، لكن هذا لا يعود إلى هجرنا للكتاب. كلا، فقد نابت الشاشة عن الورق ببساطة. فنحن نمضي قدرًا هائلاً من الوقت في مشاهدة القصص على الشاشة، إذْ يمضي الأمريكي، حسب عدد من الإحصائيّات المختلفة، ساعات عديدة كلّ يوم في مشاهدة برامج التلفاز. وحين يدخل الأطفال الأمريكيون مرحلة البلوغ، يكونون قد أمضوْا أمام التلفاز وقتًا أطول ممّا قد قضوْه في الأماكن الأخرى، بما فيها المدرسة. ولا تحصي هذه الأرقام الوقت الّذي نُمضيه في صالات السينما أو في مشاهدة أقراص الفِديو الرقميّة. حيث يقضي الأمريكيّون، عند إضافة هذه الأرقام، ألف وتسعمئة ساعة في العام، وهُمْ مغمورون بوميض شاشات التلفاز والسينما. وهذا يعني خمس ساعات في اليوم.



لا يُقضى هذا الوقت كلّه طبعًا في مشاهدة الأفلام الكوميديّة والدراميّة وأفلام التشويق، إذْ يشاهد الناس الأخبار، والوثائقيّات والبرامج الرياضيّة، ونوعًا هجينًا يُدعى "تلفزيون الواقع"، وهو ليس من جنس القصص تمامًا، لكن في الآن نفسه ليس من اللاقصص. ومع ذلك، فإنّ معظم وقتنا في صالات السينما وأمام أجهزة أقراص الفِديو الرقمية هو وقت للحكاية، ويظلّ التلفاز تقنية لعرض القصص غالبًا.

كما تُوجد الموسيقى أيضًا. ويُقدّر عالم الموسيقى وعالم الأعصاب دانييل لِفِتين[1] أنّنا نستمع للموسيقى خمس ساعات تقريبًا في اليوم. قدْ يبدو ذلك مستحيلاً، لكن لِفِتين يُحصي أشكال الموسيقى كلّها؛ من مثل موسيقى المصعد، والموسيقى التصويريّة في الأفلام، وأغاني الإعلانات التجاريّة، والموسيقى كلّها الّتي نُتخِم بها أدمغتنا من خلال سمّاعات الأذن.

لا تحكي أشكال الموسيقى كلّها الّتي نسمعها قصصًا بالطبع، فهناك السمفونيّات، والفيوغ[2] وأصوات الطبيعة الرائدة، ممتزِجة بأجراس الهواء الموسيقيّة وصراخ الأرانب. لكنّ النوع الأكثر رواجًا من الموسيقى يحكي قصصًا عن بطل يصارع بُغيةَ الحصول على ما يريد، وغالبًا ما يكون رجلاً أو امرأة. وقد يعمل المغنّون وفقًا للإيقاع والميزان الموسيقي، وإلى جانب عازفي الغيتار والطبول، لكنّ ذلك لا يُغيّر حقيقة أنّ المغنّي يحكي قصّة، بل يقنّعها فحسب.

لقد ناقشنا حتّى الآن القصص الّتي يختلقها الفنّانون، ولكن ماذا عن القصص الّتي نحكيها لأنفسنا؟ نكون في أقصى حالاتنا إبداعًا في الليل، حين نخلد للنوم، ويحلم الدماغ النشط بغزارة، وبصخب، ولمدّة طويلة. ويتغيّر الوعي في الأحلام لكنّه لا يخبو. إنّنا نملك فحسب قدرة محدودة على تذكّر المغامرات الّتي مررنا بها، بوعي خلال الليل. (يختلف الناس في قدرتهم على تذكّر الأحلام، لكنّ دراسات مختبرات النوم تُظهر أنّ الجميع يحلم فعليًّا). في الأحلام، تعيش أدمغتنا المخادعة -مثل الأزواج الخائنين- حياة منفصلة بالكامل، تحجبها عن العقل اليقظ.

آمن العلماء أنّ البشر يروْن أحلامًا واضحة وشبيهة بالقصّة أثناء مراحل

---

(1) (1956) أستاذ علم النفس وعلم الأعصاب السلوكي في جامعة ماكغيل في تورنتو. له عدّة كتب منها: "هذا دماغك في الموسيقى: علم الشغف البشري" (2006)، و"العالم في ستّ أغانٍ: كيف خلق العقل الموسيقي الطبيعة البشريّة" (2008).

(2) أو الفوغا: صنف من المقطوعات الموسيقيّة الغربيّة، يعطي الانطباع للمستمع بمشهد هروب ومطاردة، عن طريق الدخول المتتالي والمتداخل للأصوات، وهي موسيقى من العصر الباروكي اشتهر بها باخ.

نوم حركة العين السريعة فحسب[1]. فيُمضي الناس، إنْ كان هذا صحيحًا، قرابة ساعتين في الليلة –وستّ سنوات في الحياة– في كتابة حكايا الليل تلقائيًّا وتمثيلها في مسارح أذهانهم. ومن المدهش أنّ بوسع الناس المملّين أثناء النهار أن يكونوا خلاّقين ليلاً، ومن المدهش أكثر أنّ باحثي النوم يعرفون الآن أنّ الأحلام الشبيهة بالحكايات تحدث مستقلّة عن نوم حركة العين السريعة وخلال دورة النوم الكاملة، إذْ يرى بعض الباحثين أنّنا نحلم طوال الليل تقريبًا.

كما أنّنا لا نتوقّف عن الحلم حين نستيقظ. فنقضي الكثير من ساعات يقظتنا، وربّما معظمها، في الحلم أيضًا. ويصعب دراسة أحلام اليقظة علميًّا، لكن إذا أصغيت إلى تيّار وعيك، ستكتشف أنّ أحلام اليقظة هي الحالة الافتراضيّة للذهن. نحن نحلم أحلام يقظة أثناء القيادة، وأثناء المشي، وأثناء إعداد العشاء، وأثناء ارتداء الثياب صباحًا، وأثناء التحديق في الفراغ أثناء العمل. باختصار، ما لم يكن العقل مشغولاً بمهمّة تستحوذ على الذهن –مثل كتابة فقرة كهذه أو إجراء بعض الحسابات المعقّدة– فسيضجر ويهرب إلى عالم الحلم.

تفترض الدراسات العلميّة الذكيّة الّتي تشمل أجهزة الاستدعاء واليوميّات أنّ متوسّط طول حلم اليقظة يبلغ أربع عشرة ثانية وأنّنا نحظى بألفيْن منها في اليوم. وبعبارة أخرى، نحن نقضي حوالي نصف ساعات يقظتنا –أيْ ثُلث حياتنا على الأرض– ونحن نَحُوك التخيّلات. فنرى أحلام يقظة حول الماضي؛ أو حول أمور كان علينا قولها أو فعلها، أو نُفكّر في انتصاراتنا وهزائمنا. نرى أحلام يقظة حول أمور بسيطة، كتخيّل طرق مختلفة لحلّ نزاع في العمل. لكنّنا أيضًا نرى أحلام يقظة بطريقة أكثر كثافة وشبهًا بالحكاية. فنمثّل أفلامًا ذات نهايات سعيدة في أذهاننا، تُروى فيها رغباتنا كلّها –التافهة منها والشرسة والقذرة– ونمثّل القليل من أفلام الرعب أيضًا، ندرك فيها أعتى مخاوفنا.

---

(1) مرحلة من مراحل النوم تتميّز بحركة العين السريعة فيها ويكون الدماغ شديد النشاط وعرضة للأحلام.

يزدري البعضُ أولئك الوالترمتّيين [الحالمين مثل وولتر ميتي][1] الّذين يبنون قلاعًا في الهواء، لكنّ الخيال أداة ذهنيّة رائعة. ففي الوقت الّذي تكون فيه أجسادنا محتجَزَة في مكان وزمان مُحدَّدَين، يُحرّرنا خيالنا كي نتجوّل في الفضاء والوقت. ويُمكن للبشر كلّهم أنْ يروْا المستقبل - مثل ساحر بارع- لكنّه لن يكون مستقبلاً واضحًا ومُحدَّدًا، بل ضبابيًّا واحتماليًّا.

قد تتساءل عمّا سيحدث إذا ما أذعنتَ لرغبتك القويّة في ركل عضو مديرك الحساس. ولتعرِف ذلك عليك أنْ تُوقِد خيالَك، وتُمرّر الزمن سريعًا إلى الأمام، فترى وجه مديرك المتعجرف، وتسمع صوت حذائك يئزّ في الهواء، وتشعر بالاحتكاك؛ إسفنجيًّا في بادئ الأمر، ثمّ يصبح صلبًا جدًّا. ويُقنعك الخيال بأنّك إذا ما ركلتَ مديركَ، فقد يعيد إليك صنيعك، ويطرُدكَ بعدها (أو يتّصل بالشرطة). لذلك تُبقي قدمكَ في غمدها، وتقلق في مهجعك.

لكنّ استغراقك في حكاية سيأخذك إلى أبعد من الأحلام والتخيّلات، والأغاني والروايات والأفلام. فهناك الكثير في حياة الإنسان ممّا يخترقه القَصص كليًّا.

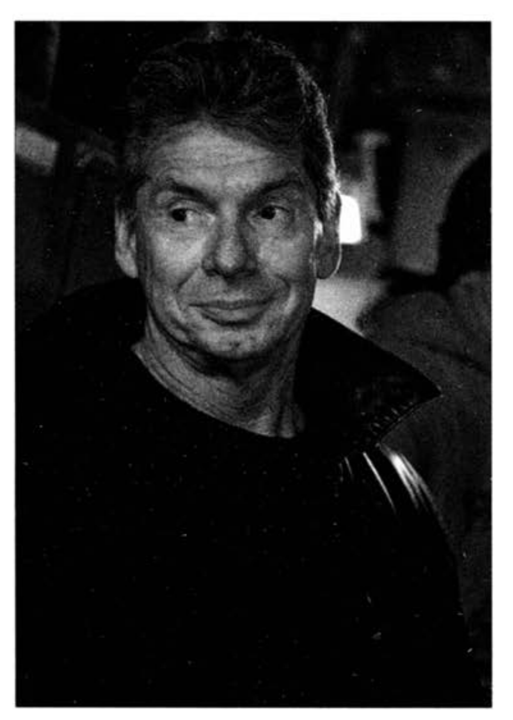
ليس قصّة، بل قصصي

تبدو المصارعة الحرّة أقرب إلى حظيرة الخنازير منها إلى الرياضة، فالعرض، وكُلّه مُعَدٌّ مُسبَقًا، يمنحنا قصّة مفصّلة عن الأبطال الّذين نحبّهم والأشرار الّذين نكرههم؛ من السيّد المغرور، إلى الفتى الأمريكي النمطي، ومن الشيوعي الشرّير، إلى النرجسي المخنّث. ويمنحنا كلّ ما في الأوبرا من أبّهةٍ وثقلٍ مهيبيْن، وجعجعةٍ وتصنّعٍ جسوريْن. إنّ العنف المصطنَع في المصارعة الحرّة مثير، لكنّ كُلّ سقطة

---

(1) شخصيّة حالمة في قصّة قصيرة لجيمس ذيربر بعنوان "الحياة السرّية لوالتر ميتي"، وحُوّلت إلى فيلم عام 1947 وأُعيد إنتاجه بإخراج بن ستيلر وبطولته عام 2013 . ويعرّف قاموس أمريكان هيرتج والتر ميتي بأنّه "رجل وديع دمث ذو خيال واسع، فهو يتخيّل نفسه طيّارًا حربيًّا حينًا ومحاربًا للشرّ حينًا وجرّاحًا في غرفة الطوارئ حينًا آخر".

ذرّية، أو قطعة منغوليّة، أو قبضة جمل[1]، تُطوّر أيضًا حبكة التمثيليّة التهريجيّة العنيفة عمّن ضاجع زوجة من، ومن خان من، ومن يحبّ أمريكا حقيقة، ومن يتظاهر بذلك فحسب.



فِنس مكماهون، المدير التنفيذي لمؤسسة المصارعة العالميّة الترفيهيّة (دبليو دبليو إي). حطّم مكماهون، في معرض تغييره للمصارعة المحترفة لتكون "رياضة ترفيهيّة"، ما هُو مُتعارف عليه بواقعية القتال[2]؛ أيْ رفض المصارعة الطويل الأمد الاعتراف بزيف العنف فيها. ووصف مكماهون موسمًا من المصارعة الحرّة بأنّه رواية مسلسلة تصل سطور قصّتها إلى الذروة في العرض السنوي من رسلمانيا[3]. طُلب من مكماهون، في وثائقي عن المصارعة الحرة لباري بلوشتاين[4] بعنوان خارج الحلبة، أنْ يصف شركة دبليو دبليو إي، فابتسم وقال بخبث: "نحن نصنع أفلامًا".

---

(1) حركات في المصارعة الحرّة: السقطة الذرّية هي أنْ يحمل المصارع خصمه ثمّ يضرب منفرج ساقيه بالركبتيْن. القطعة المنغوليّة هي عندما يضرب المصارع خصمه بكلتا يديه على الرقبة أو الأكتاف. أمّا قبضة الجمل فهي الحركة الّتي ابتكرها المصارع ***إد فرحات*** المعروف بالشيخ، حيث يجلس فيها المصارع على ظهر خصمه ويشبك يديه تحت ذقنه ويُرجعه إلى الوراء ضاغطًا على عنقه.

(2) يستخدم الكاتب هنا مصطلح Kayfabe، وهو رمز يُستخدم في المصارعة منذ سنوات، ويعني إظهار السيناريوهات المكتوبة بلمسة واقعيّة، أو إضفاء جزء من حياة المصارع على السيناريو المكتوب كيْ يبدو واقعيًا.

(3) WrestleMania يُعدّ الحدث الترويجي الأبرز لمصارعة المحترفين الأمريكيّة، ويُعرض بنظام الدفع مقابل المشاهدة.

(4) كاتب أمريكي اشتهر بكتابته لبرنامج ساترداي نايت لايف، وقد أخرج هذ الفيلم الوثائقي في عام 1999 لتصوير حياة المصارعين المحترفين خارج الحلبة.

تخضع الرياضات القتاليّة لأعراف رواية القصص نفسها. وقد أدرك مُنظِّمُو مباريات الملاكمة منذ وقت طويل أنّ القتال لا يجذب اهتمام المُعجَبين (ولا يحقّق أرباحًا) ما لمْ يُصوّروا شخصيّات وخلفيّات جذّابة. وتُشكّل دعاية ما قبل القتال حكاية حول السبب الّذي يتقاتل من أجله الرجال، وكيف يأخذون عادةً في ازدراء بعضهم بعضًا. وتكون دعاية القتال مصوغَة في شكل حكاية بوضوح؛ حول رجال ودودين بعيدًا عن الكاميرا لكنّهم يتظاهرون بكراهيّة بعضهم بعضًا من أجل تمثيليّة جيّدة. ويميل القتال، بلا خلفيّات قويّة، إلى الركود، مهما كانت الحركات عنيفة، إذْ يشبه الأمر مشاهدة لحظة الذروة في فيلم، قبل مشاهدة تنامي الحدث الّذي يمنح الذروة توتّرها.

إنّ المصارعة الحرّة قصّة خالصة، لكنّها تضخّم فحسب ما نجده في الرياضات الشرعيّة المتلفَزَة، إذْ يحاول المذيع -وهو حائك سرد بارع- أن يصعِّد اللعبة إلى مستوى من الدراما الرفيعة. فتغطيات الأولمبياد، مثلاً، تغصّ بالدراما الوثائقيّة العذبة عن صراعات الرياضيّين. ولذلك، حين تنطلق شارة البدء أخيرًا، نتمكّن من تشجيع المتنافسين بوصفهم أبطالاً مناضلين في معركة ملحميّة؛ ونستطيع الشعور بشكلٍ أدقّ، بإثارة النصر وأسى الهزيمة. ويُشير مقال حديث، نُشر في "مجلّة نيويورك تايمز" لكاتي بيكر إلى نقطة مماثلة: يعود تزايد أعداد النساء اللاّتي يُشاهدن الرياضات المتلفَزَة إلى أنّ جهات البثّ قد تعلّمت تمامًا تغليفها بوصفها "دراما تبادليّة/بينذاتيّة". وتقول بيكر إنّ جاذبيّة الدوري الوطني لكرة القدم تفوق جاذبيّة مسلسل**غرايز أنوتومي** بالنسبة إلى المعجبات من النساء: "بشخصيّاته وقصصه ومنافساته وحسراته كلّها". (لست واثقًا من أنّ الأمر يختلف عند الرجال، إذْ تستهدف محطّة "إسبن" الإذاعيّة الرياضيّة الرجال بجلاء، ولكنّ البرامج الحواريّة الفضائحيّة والحقودة غالبًا عن الشخصيّات الرياضيّة، هي عصبُ الشبكة. هل كان ليبرون جيمس أحمق لتخلّيه عن نادي كليفلاند؟ هل "بن الكبير" روثلِسبيرغر معتدٍ جنسي؟ هل سيظلّ برِت

فارق[1] معتزلاً، وهل كانت صور استعراض أعضائه الحميمة مؤامرة؟)

إنّ الحكاية هي عصب الرياضات المتلفَزَة. لقد أدهشني هذا بقوّة أثناء دوري أبطال الغولف لعام 2010، فقد كان الدوري الأوّل للعظيم تايغر وود[2] بعد فضيحة جنسيّة طويلة ومثيرة. وحتّى أولئك الّذين لا يحبّون الغولف، لم يرغبوا في تفويت هذا الفصل الجديد من ملحمة تايغر؛ وما إذا كان سيُكافح هذا الجبّار من أجل بقائه، أم أنّ سلوكه السيّء سيقضي عليه. ركّزت حبكة البثّ الثانويّة على منافس تايغر الرئيسي، فِل مكلسون[3]، الّذي كانت أمّه وزوجته، تحاربان كلاهما مرض السرطان. وقد ابتكر المذيع سردًا جعل من كلّ ضربة ضائعة، أو ضربة طويلة خاطئة ذات مغزى قويّ، ويعود الفضل في ذلك إلى تلك القصص الكبرى.

فاز مكلسون. ومشى منتصرًا من المربّع الثامن عشر، ثمّ وقف ليعانق زوجته المحارِبة للسرطان. والتقطت الكاميرا صورة لدمعة وحيدة تتدحرج على خدِّ مكلسون. لم تكن تلك نهاية قصصيّة، فقد كانت مبتذلة نوعا مّا بالنسبة إلى قصّة.

تُقدِّم لنا برامج التلفاز مثل مسلسل **قانون ونظام**، وبرنامج **الناجي**[4]

---

(1) ليبرون جيمس هو لاعب كرة سلّة محترف. روثلِسبيرغر هو لاعب كرة قدم في موضع ظهير رباعي، حُوكِم بتهمة الاعتداء الجنسي على أندريا مكنلتي في غرفته بالفندق وانتهت المحاكمة بالتسوية بين الطرفيْن، لكن تبين عام 2010 أنّه يتعرّض للاستجواب مرة أخرى بتهمة الاعتداء الجنسي. برت فارف هو لاعب كرة قدم سابق في موضع الظهير الرباعي.

(2) (1975) لاعب غولف أمريكي محترف، ويُعدّ من أكثر لاعبي الغولف نجاحًا في عصره.

(3) (1970) لاعب غولف أمريكي محترف، ويُعدُّ من بين ستّة عشر لاعبًا في تاريخ رياضة الغولف الّذين فازوا بثلاث من البطولات الأربع الكبرى.

(4) قانون ونظام: مسلسل درامي أمريكي يتناول جرائم الاغتصاب والتعذيب وإساءة معاملة الأطفال وتحقيق وحدة خاصّة تُعرف باسم وحدة الضحايا الخاصّة. بدأ عرضه منذ عام 1999 وما زال مستمرًا حتى اليوم. الناجي هو برنامج تلفزيون الواقع، يعرض مجموعة من الغرباء في مكان منعزل ويفرض عليهم تأمين الطعام والنار والمأوى لأنفسهم.

قصصًا، وهي مُطعَّمة بغزارة بفواصل من الإعلانات يُقدِّم لنا فيها المزيد من القصص. ويُعرِّف علماء الاجتماع الإعلاناتَ التجاريّةَ بأنّها "إعلام مصوَّر قصصي"، إنّها قصص قصيرة مدّها نصف دقيقة.

نادرًا ما تكتفي الإعلانات التجاريّة بالقول إنّ مسحوقَ غسيلٍ مّا يُنظّف جيّدًا؛ إذْ تُظْهر أنّه يفعل من خلال قصّة عن أمٍّ منهكة وأطفال مشاكسين وانتصار في غرفة الغسيل. كما تخيفنا شركة أي دي تيADT لخدمات الأمن لنشتري أجهزة الإنذار، بعرضها أفلامًا قصيرة يُنقَذُ فيها امرأة عاجزة وأطفال، من مقتحمي البيوت ذوي النظرات المخيفة. وتدفع متاجرُ المجوهرات الرجالَ لشراء أحجار لامعة صغيرة بعرض قصص يُحدّد فيها خاطبون ولهون السعرَ الدقيقَ لحبّ امرأة: أيْ راتب شهرين. كما تُصمَّم بعض الحملات الإعلانية بناءً على توظيف شخصيّات في قصص متعدّدة الأجزاء، مثل إعلانات "رجل الكهف" المضحِكة لشركة التأمين غايكو، أو إعلانات "العبث مع ساسكواتش"[1] الّتي تُحيلنا إلى اللحم المقدّد من شركة جاك لينك. وبالمناسبة، لم يقل الأخيرون شيئًا عن المنتج، بل اكتفوْا برواية قصّةٍ عن أشخاص يحبّون اللحم المقدّد ويزعجون بغبائهم ساسكواتش بريئًا وينالون عقوبة قاسية.

إنّ البشر كائنات قصصيّة، لذلك تمسّ الحكاية كلّ جانب من حياتنا تقريبًا. ويبحث علماء الآثار عن قرائن في الحجارة والعظام، ويُركّبونها معًا، لسرد ملحمة عن الماضي. كما أنّ المؤرّخين هُمْ أيضًا حكّاؤون، إذْ يرى البعض أنّ الكثير من الروايات في الكتب المدرسيّة، مثل القصّة المعروفة عن اكتشاف كولمبوس لأمريكا، شائعة بكلّ ما فيها من تحريف وحذف، حيث تصبح أقرب إلى الأسطورة منها إلى التاريخ. ويُقال للمديرين التنفيذيّين باستمرار إنّ عليهم أنْ يكونوا حكّائين مُبدِعين، وعليهم أنْ يحوكوا قصصًا أخّاذة عن منتجاتهم وعلاماتهم التجاريّة الّتي تُطرِب مشاعر المستهلكين. ولا يرى المحلّلون السياسيّون الانتخابات الرئاسيّة بوصفها منافَسَة بين سياسيّين مؤثّرين وجدلاً بين أفكارهم

---

(1) الساسكواتش: ويُعرَف أيضًا بذي القدم الكبيرة وهو كائن مجهول يشبه القرد.

فحسب، بل هي مباراة بين قصص متضاربة عن ماضي الأمّة ومستقبَلِها أيضًا. ويتصوّر الباحثون القانونيّون المحاكمةَ باعتبارها مسابقة للقصّة أيضًا، يُؤلّف فيها المستشارون القانونيّون قصصًا عن الذنب والبراءة، متنازعين حول من يكون البطل الحقيقي.

يبحث مقال حديث في مجلّة "ذا نيويوركر" دور القصّة في المحكمة. حيث تصف الكاتبة، جانت مالكوم[1]، قضيّة جريمة قتل مثيرة، اتُّهمت فيها امرأة وعشيقها بقتل الزوج. تقول مالكوم إنّ المدّعي العام، براد لڤنتال، بدأ بيانه الافتتاحي "على طريقة أفلام التشويق ذات الطراز القديم"، حيث قال:

> **"لقد كان صباحًا خريفيًّا مُشرِقًا مشمسًا رائقًا منعشًا، وفي هذا الصباح الخريفي المنعش، كان هناك رجل، وهو أخصائيٌّ شابٌّ في تقويم الأسنان يحمل اسم دانييل مالكوف، في شارع 64 في منطقة فورست هيلز في مقاطعة كوينز، على بعد أميال قليلة من مكاننا الآن. ومعه كانت فتاة صغيرة، ابنته ذات الأعوام الأربعة، ميشيل... حين وقف دانييل خارج مدخل ملعب أنانديل، على بعد أقدام فقط من مدخل ذلك المتنزه، على بعد أقدام قليلة من المكان الّذي وقفت فيه ابنته الصغيرة، خرج المدَّعى عليه ميخائيل مَلايَف فجأة، حاملاً في يده مسدّسًا محشوًّا وملقّمًا. "**

كسب لڤنتال الحكم، ويعود ذلك على الأرجح لقدرته على ابتكار قصّة من الحقائق المهزوزة للقضيّة أفضل من خصمه المحامي، الّذي لم يكن حكّاءً موهوبًا.

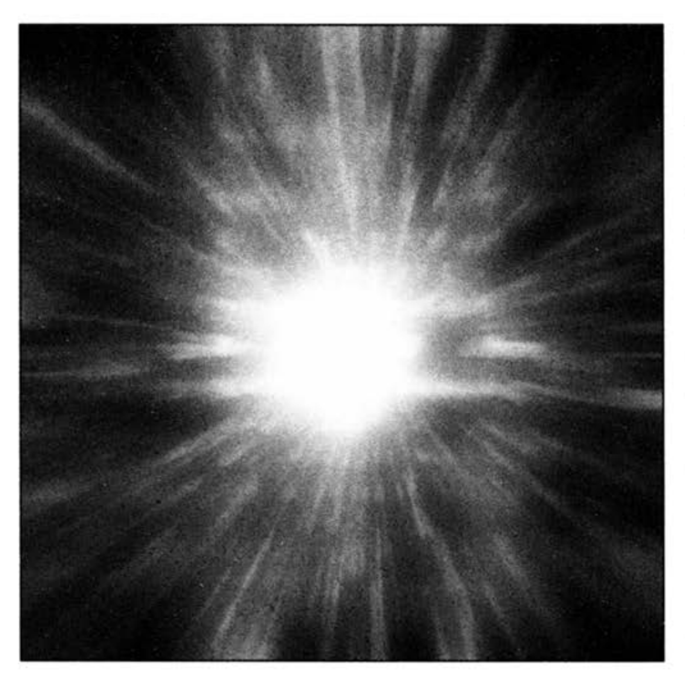
تكتب صُحُفٌ جيّدة كثيرة، مثل مقال مالكوم في "ذا نيويوركر"، بطريقة شبيهة بالقصّة شبهًا كبيرًا، وهذا جزء ممّا نعنيه عندما ننعتُ الصحافة بـ "الجيّدة". لا تُقدّم مالكوم رواية محايدة لما حدث، لكنّها بالأحرى تأخذ الأحداث الفوضويّة لجريمة قتل ومحاكمة طويلة، وتحوكهما في سرد مفعم بالإثارة ومتمحورٍ حول الشخصيّات، فتشعرُ وأنت تُقلّب الصفحات بالجاذبيّة كلّها الّتي تتمتّع بها القصّة.

---

(1) (1934) كاتبة وصحفيّة وفنّانة كولاج. صدر لها عدّة أعمال منها: "التحليل النفسي: المهنة المستحيلة" (1981)، "في أرشيف فرويد" (1984)، و"الصحفي والجريمة" (1990).

وإليكَ الطريقة الّتي حوّلت بها الكاتبةُ جانت مالكوم المُدّعي لڤنثال إلى شخصيّة في قصّتها: "إنّ براد لڤنثال... محامٍ قويٌّ للغاية. إنّه رجل قصير ممتلئ لــه شــارب، ويمشي بحركات سريعة مثل حركات ديك صغير وله صــوت عــالٍ بشــكل ملحوظ، مثل صوت المرأة تقريبًا، يرتفع في لحظات الحماس إلى درجة الصــوت العالي لأسطوانة جهاز الحاكي، حين تُشغَّل فجأة، على وجه الخطأ".

نحن نحكي لأنفسنا بعضًا من أفضل القصص. فقد اكتشــف العلمــاء أنّ الذكريات الّتي نستخدمها لخلق قصّة حياتنا، مَصوغَة بشكل أدبيٍّ بجلاء. ويشير علماء النفس الاجتماعي إلى أنّنا حين نلتقي صديقًا، تتألّف أحاديثنا في معظمها من تبادل لحكايا النميمة، إذْ نسأل الصديق "ما الأمر؟"، أو "مــا الجديــد؟"، ثمّ نأخذ في سرد حيواتنا لبعضنا بعضًا، متبادلين الحكايا قبل أكــواب القهــوة أو زجاجات البيرة وبعدها، ونبتكر القصص وننمّقها بلا وعي، كي نجعل الحكايــا تتّقد. كما نجتمع مع أحبّائنا كلّ ليلة، حول مائدة العشاء، لنبادلهم الحديث عن المواقف المُضحكة الّتي عشناها في يومنا وعن مآسينا الصغيرة.



تصــوير فنّــان للانفجــار الكبيــر. يمكــن للعِلْــم، كمــا أرى، أنْ يساعدنا على فهم الحكايــة، لكــنّ الــبعض يقولــون إنّ العِلْــم قصّــة كبيرة (وإنْ كانت الفرضيّة خاضــعة للاختبــار) تنبثــق من حاجتنا إلى فهم العالم. وتتّضــح ســمة شَبَه العلــم بالقصّة جيّدًا عندما يتعامل مع الأصول؛ أصل الكون، وأصــل الحيــاة، وأصــل الحكايــة نفســها. وحــين نعــود بــالزمن إلــى الــوراء، تُصبح الصّلة بين قصص العلم التفسيريّة والحقــائق الراســخة أوهــن وأقــلّ. ويُصبح خيال العالِم أكثر مغامرة وخصوصية لأنّه/ها مضطرّ إلى استخلاص المزيد والمزيد من الأقلّ فالأقلّ.

ثمّ إنّ هناك الحكايا الثريّة في صلب التقاليد الدينيّة كلّها. وهناك أشكال القصّة من النكات والخرافات في المدن حول الاستمتاع بصخب لاس ڤيغاس والاستيقاظ بكلية مفقودة. وماذا عن الشعر أو "الستاند أب كوميدي" أو النهوض السريع لألعاب الڤِديو المتزايدة والشبيهة بالقصّة، الّتي تتيح للاعب أن يكون شخصيّة في دراما واقع افتراضي؟ وماذا عن الطريقة الّتي ينشر بها كثير منّا، سيرته الذاتيّة في الفيسبوك وتويتربشكل دوري؟

سنعود إلى هذه الأشكال المختلفة من سرد القصص لاحقًا. أظنّ أنّ المسألة واضحة حتّى الآن: تمتدُّ حاجة البشر إلى ابتكار القصص واستهلاكها إلى ما هو أعمق من الأدب، والأحلام، والتخيّلات. إنّنا غارقون حتّى العظم في القصّة، لكن لماذا؟

شعب الحكايا

ولنفهَم مدى صعوبة هذا السؤال، سنُجرِي تجربة فكريّة غريبة، لكن نأمل أنْ تكون تثقيفيّة. اسرح بخيالك في سديم ما قبل التاريخ، وتخيّلْ أنّ هناك قبيلتيْن بشريّتيْن فقط، تعيشان جنبًا إلى جنب في وادٍ مّا في إفريقيا. إنّهما تتنافسان على الموارد المحدودة ذاتها؛ وستنقرض إحدى القبيلتيْن تدريجيًّا، وسترث الأخرى الأرض. فَلْنُسَمِّ إحدى القبيلتيْن بشعب العمل والأخرى بشعب الحكايا. تتساوى القبيلتان في الأشياء كلّها، باستثناء الاختلاف المُشار إليه في اسميْهما.

تُشكّل معظم أنشطة شعب الحكايا حسًّا حيويًّا واضحًا، فهم يعملون، ويصطادون، ويجتمعون. ويبحثون عن الشركاء، ثمّ يحرسوهم بغيرة، ويُربّون صغارهم. ويعقدون التحالفات ويشقّون طريقهم نحو سيادة هرميّة. ومثل معظم الصيادين الجامعين، فإنّهم يملكون مقدارًا مُدهشًا من وقت الفراغ، الّذي يملؤونه بالراحة والنميمة والقصص؛ القصص الّتي تجرفهم بعيدًا وتملؤهم بالبهجة.

يعمل شعب العمل، مثل شعب الحكايا، لملء بطونهم، والفوز بالشركاء، وتربية الأطفال. لكن حين يعود شعب الحكايا إلى القرية لتلفيق أكاذيب مجنونة عن أشخاص وأحداث مُزيَّفة، يستمرّ شعب العمل في العمل. فيصطادون أكثر،



راوٍ من الكونغ، من شعب البوشمن[1]، 1947.

ويجمعون أكثر، ويغازلون أكثر. وحين لا يعود باستطاعتهم العمل أكثر، فإنّ شعب العمل لا يضيعون وقتهم في القصص؛ بل يستلقون ويخلدون للراحة، لاستعادة طاقتهم لنشاط نافع.

نحن نعلم طبعًا كيف تنتهي هذه القصّة، إذْ ينتصر شعب الحكايا، وشعب الحكايا هو نحن. وإذَا ما وُجد شعب العمل يومًا، فإنّهم لم يعودوا كذلك الآن. لكن لو أنّنا لم نعلم هذا منذ البداية، ألَنْ يراهن الكثير منّا على أنّ شعب العمل سيُعمّر أكثر من أولئك التافهين، شعب الحكايا؟

وحقيقة أنّهم لمْ يفعلوا، هي أحجية القصّ.

(1) قوم يعيشون في صحاري كالهاري في ناميبيا وبوستوانا وأنغولا.



أحجية القصّ

"يبدو أمرًا لا يُصدَّقُ؛ تلك البساطة الّتي نغرق بها في كُتُبٍ مُذهِلة،
نُقلّبُ الصفحات حالمين في صمتٍ."

ويليام غاس، القَصُّ وأشكال الحياة

أواجه البوّابة الثقيلة، وأضغط رمزي على لوحة المفاتيح. يُفتح القفل، فأخطو عبر البوّابة إلى المدخل. أبتسم محيِّيًا المديرة التي تنجز الأعمال الورقيّة في مكتبها، وأُوقّع في كتاب الزوّار وأفتح بوّابة داخليّة، فألج الملاذ الّذي أزوره معظم الأيّام بعد العمل.

إنّ الغرفة واسعة وطويلة وسقفها عالٍ، لها أرضيّة صلبة مثل أرضيّات المستشفيات ومصابيح مُشِعّة. الرسوم الملوّنةً مُلصَقة على الجدران، والمقصّات الآمنة مُلقَاة، منفرجة النصال، على الطاولات. أشُمُّ عبير المُطَهِّر برائحة الليمون ووجبات الغداء في المِقْصَف، المؤلّفة من التاتر توتس والبيفروني[1]. وحين كنتُ أشُقُّ طريقي في اتّجاه آخر الغرفة، كان النزلاء يهذرون ويصرخون ويصيحون ويدمدمون.

---

(1) التاتر توتس: كرات من البطاطا المقليّة، تُعَدُّ طبقًا جانبيًّا في مطاعم الوجبات السريعة ووجبات الغداء في المدارس.
البيفروني: معكرونة بلحم البقر المفروم والطماطم والصلصة، تُخبز في الفرن.

ارتدى بعضهم ثيابًا عادية، فيما ارتدى البعض الآخر ثيابًا تُشبه ثياب النينجا، أوالممرّضات، أو الأميرات ذوات الفساتين المكشكشة. ولوّح كَثير من الذكور بأسلحة مرتجلَة، فيما حملت الكثير من الإناث عِصِيًّا سحريّة أو رُضّعًا مقمّطين.

إنّه لَأمرٌ محيّر، أنْ يرى النزلاء أشياء لا يمكنني رؤيتها، ويسمعونها ويشعرون بها ويتذوّقونها أيضًا. هناك رجال أشرار مختبئون في الظلال، ووحوش ورائحة ملح المحيط، وضباب يلف الجبال حيث تتفجّع طفلة من أجل أمّها.

تبدو مجموعة صغيرة من النزلاء كأنّها تتقاسم الهلوسة ذاتها، فبعضهم يحارب الخطر ويهرب منه في الآن نفسه. ويتعاونون في طهي عشاء مُزيَّفٍ لأطفال صغار لا يريدون أنْ يتصرّفوا بشكل لائق. حين أتابع تقدُّمي نحو الزاوية الخلفيّة للغرفة، يحذّرني أحد الأبطال منْ أنّني على وشك أنْ أطأ على فكّيْ التنّين الّذي يقتله، فشكرته. يسألني المحارب الجسور سؤالاً، فأُجيبُهُ وأنا أنعطف في اتّجاه برّ الأمان: "آسف يا صاح، لا أعرف متى ستكون أمّك هنا".

في آخر الغرفة، اندسّتْ أميرتان في رُكنٍ مصنوعٍ من رفوف الكتب. كانت الأميرتان تجلسان بزينتهما ذات الطراز الهندي، تهمهمان وتضحكان، لكن ليس مع بعضهما بعضًا. كانت كلتاهما تهدهد طفلاً في حجرها وتثرثران معهما، كما تفعل الأمّهات. انتبهت إليّ الصغرى ذات الشعر الأصفر، فأوقعتْ طفلها على رأسه أثناء نهوضها، "أبي!" صاحت أنابيل، وطارت إليّ، فأخذتُ أؤرْجِحُها في الهواء.

يتبرعم شيء مّا، غريب وسحريّ في الطفل عندما يبلغ السنة الأولى من عمره، ويصل إلى أوج ازدهاره في عمر الثالثة أو الرابعة، ثمّ يبدأ في الذبول في عمر السابعة أو الثامنة. يمكن للطفلة في السنة الأولى من عمرها، أنْ تحمل موزة قرب رأسها مثل هاتف، أو أنْ تتظاهر بوضع دمية الدب في الفراش. وفي عمر السنتيْن، يمكن للطفل أنْ يشارك في تمثيليّات بسيطة يكون فيها الطفل سائق حافلة، والأمّ هي الراكب، أو حيث يكون الأب هو الطفل والطفل هو الأب.

كما يبدأ الطفل البالغ من العمر سنتين بتعلّم ابتكار الشخصيّات، فحين يُمثّل شخصيّة الملك، يطلق صوته على نحو مختلف ممّا لو كان يمثّل شخصيّة الملكة أو قطّة تموء. ويدخل الأطفال في عمر الثالثة أو الرابعة إلى العمر الذهبي للعب التخيّلي، وسيكونون، لثلاث سنوات أو أربع لاحقة، أساتذةً في المرح والشغب والصخب في أرض الخيال.

يحبّ الأطفال الفنَّ بطبيعتهم، لا بتنشئتهم. وفي أنحاء العالم، يُطوِّر أولئك الّذين يتمتّعون بسهولةِ الوصول إلى أدوات الرسم، مهارات في مراحل تطوّرية منتظمة. كما يحبّ الأطفال الموسيقى بطبيعتهم، وأذكر كيف كانت طفلتاي في السنة الأولى من عمرهما، تقفان و"ترقصان" على نغمة؛ مبتسمتيْن ابتسامة درداء، وتُميلان رأسيْهما الضخمتيْن، مُلوّحتيْن بأيديهما. يتحمّس الأطفال بطبيعتهم للقصص في عروض الدُّمى، وأفلام الرسوم المتحرّكة، وكتب القصص الّتي يُحبّون تمزيقها.

ومع ذلك، فإنّ أفضل أمر في الحياة بالنسبة إلى الأطفال هو اللعب؛ كثرة الجري والقفز والمصارعة وكلّ ما في عوالم التخيّل من مخاطرَ وبهاء. ويلعب الأطفال في القصّة بالغريزة. ضعْ أطفالاً صغارًا مع بعضهم بعضًا في غرفة، وسترى الابتكار العفويَّ للفنّ. سيتّفقون، مثل مؤدّين ارتجاليّين بارعين، على سيناريو دراماتيكي ومِنْ ثَمَّ يمثّلونه، محطّمين باستمرار شخصيّةً مّا، لتعديل السيناريو ولتبادل ملاحظات على الأداء.

لا يحتاج الأطفال إلى أنْ يتعلّموا كيف يبتكرون القصّة، كما لا نحتاج إلى أنْ نرشوهم ليبتكروا قصصًا مثلما نرشوهم لأكل البروكولي. فالخيال بالنسبة إلى الأطفال آليٌّ، ولا يمكنهم أنْ يكبحوه مثلما يكبحون أحلامهم، فهم يملكون القدرة على التخيّل حتّى إنْ لم يكن لديهم ما يكفي من الطعام، حتّى وإن كانوا يعيشون في البؤس. فقد أطلق الأطفال في أوشفتز[1] الجماح لخيالهم.

---

(1) معسكر اعتقال وإبادة، بُنِيَ في بولندا أثناء حكم ألمانيا النازيّة.

لماذا يكون الأطفال كائنات قصصيّة؟

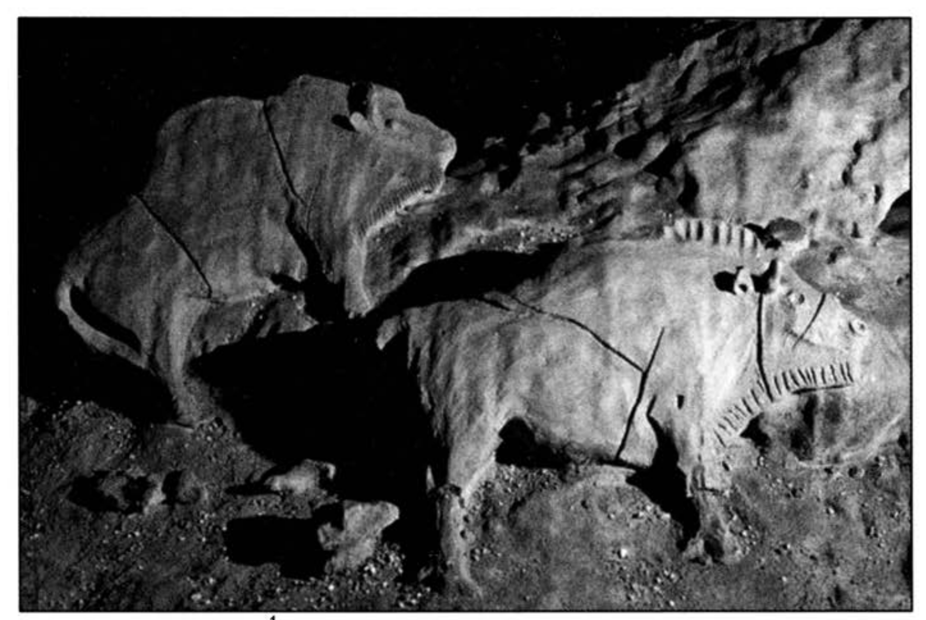
للإجابة عن هذا السؤال، لا بدّ أنْ نطرح في البداية، سؤالاً أوسع: لَم يروي البشر القصص أصلاً؟ قد يبدو الجواب واضحًا: لأن القصص تمنحنا البهجة. لكن ما ليس واضحًا هو أنّ القصص يجب أن تمنحنا البهجة، على الأقلّ ليس بالطريقة الطبيعية الّتي يجب أن يمنحنا بها الأكل أو الجنس البهجة. إنّ بهجة القصص هي ما يحتاج شرحًا.



أطفال أندونيسيّون فقراء في مكبّ النفايات، ساحة لعبهم.

تؤول أحجية القَصِّ إلى الاستنتاج التالي: إن التطوّر نفعيٌّ بلا رحمة. كيف لم تُستبعد رفاهيّة القصص الظاهريّة من الحياة البشريّة؟

من السهل طرح الأحجية غير أنّه يصعب حَلُّها. ولتبدأ بفهم السبب، ارفع يدك أمام وجهك، ودوّرها، واصنع قبضة، وهزّ أصابعك، واضغط كلّ أنمل على إبهامك، واحدًا تلو الآخر. احمل قلمًا وتلاعب به، أو اعقد رباط حذائك.



بيسون (ثور أمريكي) من الصلصال، كهف توك دودوبير، أرييج/ فرنسا[1]. إنّ أحجية القَصّ جزء من أحجية حيويّة أكبر، وهي أحجية الفنّ. فقبل خمسة عشر ألف عام في فرنسا، شقّ نحّات طريقه سابحًا وزاحفًا ومنثنيًا بعمق كيلومتر تقريبًا في كهفٍ جبليّ. وحفر هذا النحّات شكل ذكر بيسون ينتصب لاعتلاء بقرة، ثمّ ترك منحوتته في باطن الأرض. ويُعَدُّ البيسون الصلصالي توضيحًا ممتازًا للأحجية التطوّريّة للفنّ. لماذا يبدع الناس الفنّ ويستهلكونه في الوقت الّذي يُكلّفهم فيه هذا الأمر وقتًا وطاقة دون عوائد حيويّة واضحة؟

تُعدُّ اليد البشريّة أعجوبة من عجائب الهندسة الطبيعيّة، فهي تضمُّ، في مساحة صغيرة، 27 عظمًا و27 مفصلاً، و123 رباطًا، و48 عصبًا، و34 عضلة. إنّ لكلّ جزء من اليد تقريبًا وظيفة محدّدة، فالأظافر للحكّ والالتقاط والرفع، وبصمات الأصابع أو الحزوز الحُليميّة ضروريّة لإحساسنا الجيّد بالملمس، وحتّى قنوات العرق على أيدينا مركّبة لهدف محدّد؛ فهي تُبقي أيدينا رطبة، وهو ما يزيد من لزوجة قبضاتنا. (ينزلق الأصبع الجافّ، وهذا سبب أنّك تلعق أصبعك قبل أن تقلب هذه الصفحة). لكنّ بهاء اليد فعلاً يكمن في

(1) واحد من كهوف ثلاثة تعرف باسم "الإخوة الثلاثة" تقع في جنوب غربي فرنسا، وسميت بذلك نسبة للإخوة أبناء الكونت بيغوين الذين اكتشفوها، وتشتهر برسوماها التي نشرها الأب أونري بري.

الإبهام المقابل[1]. لن تكون أيدينا بلا إصبع الإبهام سوى تطوّر ضئيل عن خطّاف القراصنة. ويُمكن للحيوانات الأخرى، ذوات الأطراف العديمة الإبهام، أنْ تتحسّس ببراثنها العالَم، أو المؤخّرةَ وتخرمشها بحوافرها. لكن لأنّنا نحن البشر نملك إصبع الإبهام، فيمكننا أن نحكم قبضاتنا عليه ونتلاعب به حسب غاياتنا.

والآن، جارِي بأنْ تسأل نفسكَ سؤالاً قدْ يبدو غبيًّا: لماذا خُلِقتْ يدُكَ؟

حسن، من الواضح أنّها خُلقت للأكل، لكنّها تُستعمل للتربيت أيضًا، وللّكم والضرب بالهراوة، ولصنع الأدوات والإمساك بها. كما يمكنها أن تكون داعرة؛ فهي تقوم باللّمس والدغدغة والإثارة، ووظيفتُها الإفهام أيضًا؛ إذْ نستخدمها لتضخيم ما نقول. ويدايَ خُلِقتَا للقيام بهذه الأفعال كلّها، لكنّهما تنشغلان هذه الأيّام، بتقليب صفحات الكتب والطباعة.

إنّ أيدينا أدوات، لكنّ التطوّر لم يصنعها لغرض واحد فقط. فاليد ليست هي المعادل الحيويُّ للمطرقة أو المفكِّ، بلْ هي أداة متعدّدة الأغراض مثل السكّين السويسريّة[2]، لأنّ باستطاعتها القيام بأعمال عديدة.

وما يصحُّ على اليد يصحُّ على أعضاء الجسد الأخرى، فالعينان نستعملها للرؤية بشكل رئيس، لكنّهما تساعداننا أيضًا في إيصال مشاعرنا؛ فهُما تضيقان عندما نستهزئ أو نضحك، وتخضلاّن عندما نحزن، وعندما نكون سعداء جدًّا بشكل غريب جدًا. كما نملك شفاهًا لأنّنا نحتاج ثقبًا لبلع الطعام والأنفاس. لكنّ الشفاه متعدّدة الأغراض أيضًا، فنحن نستخدمها للتعبير عن الافتتان من خلال القُبل، ونحرّكها لِنُتيح للآخرين معرفة ما يحدث في عقولنا، عندما نكون سعداءَ أو حزينين أو غاضبين غضبًا قاتلاً. وبالطبع، تُمكّننا الشفاه من الكلام أيضًا.

---

(1) إبهام يد مجموعة الرئيسات، يمكن تحريكه إلى وضع مقابل للأصابع فتزيد مهارة الفرد.

(2) سكّين الجيب متعدّدة الأغراض، وسمّاها بهذا الاسم الجنود الأمريكيّون في الحرب العالميّة الثانية لصعوبة نطق الاسم الألماني "أوفترسمسر".

وما يَصحُّ على الشفاه واليدين يَصحُّ على الدماغ أيضًا، والسلوكيّات الّتي يُوجّهها. خُذِ الكرم مثلاً، إذْ يُبيّن علماء نفس التطوّر موضع تردّد البشر بين الأنانيّة والغيريّة على مقياسٍ متدرّجٍ مزدوج النهايات؛ ومن الواضح أنّ البشر يتصرّفون بسخاء في ظلّ ظروف كثيرة. لكن ما غرض الكرم؟ إنّه موظّفٌ لأغراضٍ عديدةٍ مثل: تحسين السمعة، ومغازلة الشركاء، وجذب الأنصار، ومساعدة الأقربين، وتقديم المعروف، وغيرها. ليس الكرم من أجل غرض واحد، ولم تصطنعه قوّة تطوّريّة واحدة؛ والأمر نفسه فيما يتعلق بولع البشر بالقصص، إذْ يُمكِن أن يُوظّف القصُّ لأغراضٍ عديدة.

مثل ماذا؟

يرى بعض المفكّرين، الّذين يتّبعون داروين، أنّ المصدر التطوّري للقصّة هو الاختيار الجنسي، لا الاختيار الطبيعي. وقد لا تكون القصص وغيرها من أشكال الفنّ الأخرى، مهووسة بالجنس فحسب؛ بلْ طرقًا لممارسة الجنس من خلال صنع عروض مبهرجة شبيهة باستعراض الطاووس، لمهاراتنا وذكائنا وإبداعيّتنا، أيْ لنوعيّة عقولنا. اقلب الصفحات عائدًا إلى صورة كونغ سان الحكّاء، وشاهد الشابّة الّتي تجلس إلى يسار الحكّاء: إنّها جميلة جدًّا وجذِلة جدًّا؛ وهكذا تكون الفكرة.

أو قد تكون القصص أشكالاً من اللعب المعرفي. يقول الباحث الأدبي التطوّري بريان بويد[1]: "يكون العمل الفنّي بمثابة ملعب للذهن"، ويرى بويد أنّ اللعب الحرّ للفنّ، بكلّ أشكاله، يؤدّي النمط نفسه من العمل لعضلاتنا الذهنيّة الّذي يؤدّيه اللعب الحرّ [غير المُقيَّد بنظام أو قانون] لعضلاتنا الجسديّة.

أو قد تكون القصص مصدرًا قليل التكلفة للمعلومات والتجارب غير المباشرة؛ ربّما، بتحوير قول هوراس[2]، "تُبهج القصص بغرض التعليم". ونحن

---

(1) (1950) أستاذ في الأدب، متخصّص في أعمال فلاديمير نابوكوف ومهتمّ بالأدب والتطوّر.

(2) شاعر وناقد أدبيّ رومانيّ، كان يرى أنّ الشعر يجب أنْ يُعلّم ويبعث على السعادة في الآن نفسه.

نتعلّم عبر القصص عن الثقافة الإنسانيّة وعلم النفس، دون النفقات الباهظة المحتملة للحاجة إلى اكتساب خبرة مباشرة.

أو قد تكون القصّة شكلاً من الصمغ الاجتماعي الّذي يجمع الناس معًا حول قيمٍ مشتركة. وقد عبّر الروائي جون غاردنر[1] عن هذه الفكرة في جملةٍ رائعةٍ، يقول فيها: "يخلق الفنّ الحقيقيُّ أساطيرَ يمكن أن يعيش بها المجتمع، عوضًا عن أن يموت بها". عُدْ ثانية إلى كونغ سان الحكّاء، وانظرْ كيف جمع الناس معًا، الجلد ملاصق للجلد، والعقل مقابل العقل.

إنّ هذه النظريّات وغيرها، هي كلّها نظريّات وجيهة، وسنعود إليها لاحقًا. ولكن قبل فعل ذلك، علينا أن نبحث في احتمال مغاير؛ احتمال أنْ تكون القصّة من أجل لا شيء أبدًا، على الأقلّ في شروطها غير الحيويّة.

العقل المنتشي

أجرى الكريل[2] الاتّصالَ الأوّل مع البشر في مباراة كرة قدم احترافيّة، حين هبطوا بصحنهم الطائر على خطّ الخمسين ياردة. تثاءب فمٌ مفتوح في جسد السفينة، وبرز سُلّم مثل لسان. ثمّ شاهد المشجّعون المذعورون كائنًا فضائيًّا يُدعى فلاش، يظهر عند البوّابة مترنّحًا على السلّم. كان لفلاش شعر مثل الفرشاة، أشقر مُبيضّ وأذنان مثل بوقَيْن صغيرَيْن سمينَيْن. كان يرتدي جمبسوت أحمر عليه صاعقة برق تخترق صدره. أسرع فلاش في الهبوط من السلّم قائلاً: "كوكاين، نحن بحاجة إلى الكوكاين".

في القصّة القصيرة "الغزاة" لجون كيسل[3]، سافر الكريل في الكون للحصول على الكوكاين. وكان الأرضيّون مرتبكين، لذلك أوضح الكريل أنّهم

---

(1) (1933–1982) روائيّ وناقد أمريكي.

(2) سكان كوكب النسر الطائر 4 في فيلم الخيال العلمي "الكوكب المحرم" الذي أنتج عام 1956، وهم كائنات متطورة.

(3) (1950) كاتب خيال علمي وفانتازيا أمريكي.

يمتلكون حسًّا مختلفًا بالجماليّات؛ فجمال جزيء الكوكايين بالنسبة إليهم، آسر فحسب، والكوكايين هو السمفونيّة الكونيّة الكيميائيّة الأكثر جلالاً. وهُـــمْ لا يتعاطون الكوكايين، بلْ يجرّبونه باعتباره فنًّا.

يتّكئ فلاش في نهاية القصّة على أكياس قمامة في زقاق، وهو يشارك بــائعَ مخدّرات في تدخين غليون الكراك (الكوكايين). ثمّ يعترف هذا الفضـــائي بـــأنّ ذلك الحديث عن جُزيْء الكوكايين كان هراءَ شخص منتشٍ بالمخدّر، ويُصرّح بأنّ الكريل يتعاطوْن الكوكايين من أجل "المرح".

وهذا هو مغزى قصّة كيسل. فالقصَص مُخدّر مثل الكوكــايين. قــد يبتدع الناس مسوّغات جمالية من الانتشاء (أو تطوّريّة) لعاداتهم القصصــيّة، لكنّ القصّة هي مخدّر فحسب، نتعاطاه للهرب من الضجر وشراسة الحيــاة الواقعيّة. فلماذا نذهب لمشاهدة مسرحية لشكسبير، أو مشــاهدة فــيلم، أو قراءة رواية؟ لا نفعل ذلك حتمًا لتوسيع مــداركنا، واستكشــاف الواقــع البشريّ، أو لفعل أيِّ شيء نبيل جدًّا، وفقًا لرأي كيسل، بل نفعل ذلك من أجل المرح.

يتّفق الكثير من المفكّرين التطوّريين مع فكرة كيسل. مــا هــو هــدف الحكايا؟ لاشيء. فالدماغ لم يُصمَّمْ من أجل القصّة، لكنّ هنــاك عيوبًــا في تصميمه تجعله عُرضة للحكايا. إنّ الحكايا، بكلّ ما فيها من تنــوّعٍ وجمــالٍ، ليست سوى حوادث سعيدة لبنية العقل العشوائيّة. فقد تُعلّمنا القصص وتجعلنا أكثر عمقًا، كما تمنحنا البهجة أيضًا، وقد تكون الحكايات هي أحد الأمــور الّتي تجعل من كوننا بشرًا أمرًا أكثر جدارة، لكن هذا لا يعني أنّ للقصّة هــدفًا حيويًا.

من هذه الزاوية، يُشبه القصُّ الإبهامَ المقابل، فهذه البنيــة الّــتي ســاعدت أسلافنا على البقاء أحياء وعلى التكاثر. ومن الزاوية نفسها، تبدو الحكاية أكثــر شبهًا بالخطوط على راحة يدك، ولا يهمّ ما تقوله لك العرّافة؛ فالخطوط ليست خرائط لمستقبلِكَ، بل هي آثار جانبيّة لانثناء اليد.

وسنسوق مثالاً لجعل هذه الفكرة أكثر وضوحًا. شاهدتُ مــؤخّرًا فــيلم

أشخاص ظرفاء، المضحك والمؤثّر للمخرج جود أباتو[1]، وهو "قصّة حب"[2] عن ممثّل هزلي (آدم ساندلر)، يعاني من مرضٍ عضال. لقد أحببت الفيلم، فأضحكتني تفاصيله كلّها وأبكتني.

لماذا استمتعتُ بالفيلم؟ إنْ كان القصّ أثرًا جانبيًّا تطوريًّا، فسيكون الجواب بسيطًا كالتالي: لأنّني أستمتع بالأشياء المضحكة وكان الفيلم مُضحِكًا. لقد ضحكت كثيرًا، والضحك يبثّ في الناس مشاعر أخّاذة. لقد أحببته أيضًا لأنّني، بوصفي بشريًّا، فضوليٌّ وتوّاقٌ للثرثرة. فقد أتاح لي الفيلم أنْ أتجسّس، دون أن أُرى، على أشخاص يمرّون بأوقات عصيبة. كما أحببتُ الفيلم لأنّه أغرق دماغي بالكيميائيّات المُسكِرة الّتي تُصاحب الجنس العنيف والملاكمة والدعابة القويّة، دون المجازفة بالحصول على هذه الكيميائيّات صراحة.

يجد مفكّرون تطوّريّون آخرون أطروحةَ الأثر الجانبيِّ هذه غير مقنعة، بل يصرّون على خطئها. فإنْ كانت الحكاية مجرّد حماقة سارّة، فسيكون التطوّر عندئذ قد نبذها منذ وقت طويل، لكونها هدْرًا للطاقة. إنّ حقيقة كون القصّة مشتركَة بين البشر، لدليل قويٌّ على الغرض الحيويِّ، أو فلْنَقُلْ ربّما هي كذلك. لكن هل من السهل حقًّا للاصطفاء الطبيعي أن يستهدف الجينات الّتي تجعلني أضيع وقتي على **أشخاص ظرفاء وهاملت**، وقتًا كان يمكن قضاؤه في كسب المال أو التناسل أو القيام بأيٍّ من الأعمال الأخرى ذات المنافع التطوّريّة الواضحة؟

نعَمْ، لأنّ انجذابي القويَّ إلى القَصص متشابك تشابكًا عميقًا مع انجذابي إلى الثرثرة والجنس وإثارة العنف. وباختصار، سيَصعب عليَّ التخلّص من مساوئ القصّة دون التخلّص من مزاياها أيضًا، دون ممارسة العنف على النزعات النفسيّة الهامّة والفعّالة قطعًا.

---

(1) ممثل ومنتج ومخرج أمريكي فاز بجائزة إيمي، ويحكي الفيلم قصة ممثل هزلي محترف محبوب يعيش معظم حياته على المسرح ويكتشف أنه مصاب بمرض عضال وأنه لم يبق في عمره سوى سنة واحدة، أنتج عام 2004

(2) يستخدم الكاتب لفظة bromance وهي تعني علاقة وثيقة لا جنسية بين رجلين.

إنْ كنتَ تشعر وكأنّ دماغكَ قد التفّ في عقدة، فلستَ وحدكَ من يخامره هذا الشعور، ولا أعلم على وجه اليقين ما إذا كانت القصّة تكيّفًا تطوّريًّا أمْ أثرًا جانبيًّا، كما لا أحد يعلم ذلك أيضًا في هذه المرحلة. فالعلم يتألّف من جولات مستمرّة من الحدس والتفنيد، وحين يصل إلى هذا السؤال المحدّد -لماذا الحكاية؟- فإنّنا نكون أساسًا في المرحلة الحدسيّة. وأرى أنّنا ننجذب إلى الحكاية لعدد من الأسباب التطوّريّة المختلفة. فقد تكون هذه الأسباب عناصر لرواية القصص الّتي تحمل طابع التصميم التطوّري، مثل القبضة اللاقطة الّتي نستطيع صُنعها بأصابعنا الأربعة وإبهامنا؛ وقد تكون ثمّة عناصر تطوّريّة ثانويّة أخرى، مثل الشكل المحدّد من النمش أو جريبات الشعر على ظهور أيدينا؛ كما قد تكون هناك عناصر للقصّة فعّالة للغاية في الوقت الراهن، لكنّ الطبيعة لم تصنعها لهذا الغرض، مثل اليدين اللّتيْن تتحرّكان على مفاتيح البيانو أو الحاسوب.

في الفصول القادمة، سنستكشف المنافع التطوّريّة للحكاية، والطريقة الّتي ساعد بها الولع بالتخيّل البشرَ على التصرّف بنحو أفضل باعتبارهم أفرادًا وجماعات. ولكن قبل أنْ نَصِل إلى النقاش والبرهان، لا بدّ أنْ نُعِدّ الطريق من خلال العودة إلى الحضانة، إلى فوضى خيال الأطفال ومجازره الّتي تُقدّم إشارات لوظيفة القصص.

معقل الأطفال

ينزع البالغون نحو تذكّر أرض الخيال كما لو كانت أرض أرانب فاتنة تُقبّلها الشمس، لكنّ أرض الخيال تُشبه الفردوس حينًا وتشبه الجحيم في معظم الأحيان. ولَعِبُ الأطفال ليس تهربيًّا، فهو يواجه مشاكل الظرف الإنساني مباشرة. تقول المعلمة والكاتبة ڤيڤيان پالي[1] عن اللعب التخيّلي: "أيًّا كان ما

(1) (1929) معلّمة لمرحلة ما قبل المدرسة، وباحثة في الطفولة المبكّرة. لها عدّة أعمال منها: المعلّمة البيضاء (1979)، الولد الّذي أراد أن يكون هلِكوبتر (1991)، وحصن الطفل: أهمية اللعب التخيّلي (2004). فازت بعدد من الجوائز، منها جائزة الكتاب الأمريكي عن كامل منجزها في عام 1998 من مؤسّسة ما قبل كولومبوس.

يحدث في هذه الشبكة من الميلودراما، فإنّ المواضيع واسعة ومدهشة، من صور للخير والشرّ، والولادة والممات، والوالد والابن، والدخول إلى عالم الواقع وعالم الخيال والخروج منهما. ليس هناك حديث أطفال، فالمستَمِع يغرق في أبحاث لفرضيّات فلسفيّة، وإيجاز عمليٍّ لألغاز الحياة."

إنّ اللعب بالتخيّل لمتعةٌ جادّةٌ بحقٍّ. فالأطفال يدخلون، كلّ يوم، عالمًا لا بدّ أنْ يواجهوا فيه قوى ظلاميّة، فيهربون ويقاتلون من أجل حياتهم. وقد كتبتُ جزءًا من كتابي هذا على طاولة المطبخ، فيما كانت أرض الخيال تُغيّر شكلها من حولي. فحين جلستُ إلى الطاولة في أحد الأيّام، كانت طفلتاي تُعدّان خططًا تمثيليّة مُتقنَة للهرب من المنزل. وقد لعبتَا في وقت أسبق بالدمى على ظهر سفينة، ثمّ ركضتا صارختيْن في الفناء لأنّ أسماك القرش حاولت أكلهما. (نجحتا في طعن أسماك القرش بالعصيِّ. وفي وقت لاحقٍ من اليوم نفسه، أخذتُ استراحة لألعب "أطفال الغابة المفقودة" مع ابنتي الصغرى أنابيل. وقد أعدّت هي المشهد: "لنتظاهرْ أن والديْنا ميتان"، قالت لي، "عضّتهما النمور". من الآن فصاعدًا، سنعيش للدّفاع عن أنفسنا في عمق غابة تغزوها النمور.

من الواضح أنّ لعب الأطفال التخيّلي يدور حول أمور كثيرة، حول آباء وأمّهات، ووحوش وأبطال، وسفن فضائيّة ووحيد القرن، كما أنّه يدور أيضًا حول أمر واحد فقط؛ ألا وهو المأزق. وقد يكون المأزق أحيانًا هو الروتين، كما يحدث عند لعب لعبة "المنزل"، أيْ حين لا تقبل الطفلة الباكية أن تأخذ رضّاعتها ولا يستطيع الأب العثور على ساعته الفاخرة؛ لكنّ المأزق غالبًا ما يكون وجوديًّا. وإليكَ سلسلة غير محرَّرة من القصص الّتي ابتكرها أطفالُ ما قبل المدرسة، في المكان نفسه، حين سألت المعلّمة: "هلاّ حكيت لي حكاية؟":

طارت القرِدة إلى السماء، ووقعت. قطار تشو تشو في السماء. سقطتُ من السماء في الماء. وصلتُ إلى قاربي وجرحتُ ساقي. سقط أبي من السماء.

(ولد، في السنة الثالثة من عمره)

ابتعد باتمان [الطفل] عن أمّه. قالت الأمّ: "عُدْ، عُدْ". ضاع ولم تستطعْ أمّه أنْ تجده. ركض هكذا ليعود إلى البيت [كانت تشرح بحركات الذراعيْن]. أكلَ كعك المافن وجلس في حجر أمه. ثمّ أخذ قسطًا من الراحة. لقد ركض بقوّة مبتعدًا عن أمّه هكذا. أُنهيتُ. (بنت، في السنة الثالثة من عمرها)

هذه قصّة عن الأدغال. كان يا ما كان، كانت غابة فيها الكثير من الحيوانات، لكنّها لم تكن لطيفة جدًّا. دخلت فتاة صغيرة القصّةَ، وكانت خائفة. ثمّ دخل تمساح. النهاية. (بنت، في السنة الخامسة من عمرها)

كان كلب صغير اسمه سكوبي، ضاع في الغابة، ولم يعرف ما الّذي عليه فعله. لم تستطع ڤيلما أنْ تجده، ولم يستطع أيُّ أحدٍ أن يجده. (بنت، في السنة الخامسة من عمرها)

عالم الملاكمة. في منتصف الصباح ينهض الجميع، يرتدون قفّازات الملاكمة ويتقاتلون. لُكِم أحد الرجال في وجهه وأخذ ينزف، فجاءت بطّة وقالت: "استسلم". (ولد، في السنة الخامسة من عمره)

ما القاسم المشتركُ بين هذه القصص؟ إنّها قصيرة ومتقطّعة، كلّها مكائد، وتتميّز بالإبداعيّة الساذجة، ففيها قطارات التشو تشو الطائرة وبطّ يتكلّم. كما أنّها مرتبطة ببعضها بعضٍ، بحبل غليظ من المآزق: أبٌ وابن يهويان من الغيوم، وباتمان الطفل لا يستطيعُ العثور على أمّه، وفتاة يهدّدها تمساح، وكلب صغير يتجوّل تائهًا في الغابة، ورجل يُضرَب بهراوة وينزف.

تُظهر مجموعة أخرى مُؤلَّفَة من 360 قصّة، رواها أطفالُ ما قبل المدرسة، النوعَ نفسه من الخوف؛ قطارات تدوس جراءً وهررة، وفتاة مشاكسة تُرسَل إلى السجن، وصغيرُ أرنب يلعب بالنار ويُحرق منزله، وولد صغير يذبح عائلته كلّها بالقوس والسهام، وولد آخر يقتلع عيون الناس بمدفع، وصيّاد يُطلق النار على ثلاثة أطفال ويأكلهم، وأطفال يقتلون ساحرة بغرس 189 مُدية في بطنها. تؤيّد هذه القصص بإسهاب ما ذهب إليه باحث اللعب بريان سَتِن- سميث[1]، الّذي

(1) (1924- 2015) مُنظّر للّعب أمضى حياته، وهو يحاول اكتشاف الأهميّة الثقافيّة للّعب في حياة البشر. من أعماله: الإخوة (1970)، اللعب والتعلّم (1979)، الدمى بوصفها ثقافة (1986).

كتب ما يلي: "تضمّ التصرّفات النمطيّة في القصص الّتي يرويها شفويًّا أطفال صغار، الضياعَ والتعرّض للسرقة والعضّ والموت والدهس والغضب، واستدعاء الشرطة، والهرب أو السقوط. إنّهم يصوّرون في قصصهم عالمًا من التقلّب والفوضى والكوارث الكبيرة".

ليست موضوعات مأزق الفنانين محدودة بالقصص المصطنعة المقنعة الّتي يبتكرها الأطفال لعلماء النفس، إذْ يتمظهر المأزق أيضًا في نصوص اللعب العفوي المدوَّنَة في البيت وأماكن الرعاية النهاريّة. وإليكَ هذا النصّ المكتوب لجلسة أطفالِ ما قبل المدرسة، أثناء اللّعب، سجّلتها ڤيڤيان پالي: تهزّ ماري ذات الأعوام الثلاثة مهدًا فارغًا، مهمهمة لنفسها وناظرة إلى ذراع الدمية الّتي تراها تحت كومة من الثياب التنكريّة.

المعلّمة: "أين الطفل، يا ماري! هذا المهد فارغ".
ماري: "ذهب طفلي إلى مكان ما. أحدهم يبكي".
(تتوقّف ماري عن الهزّ وتنظر حولها. هناك ولد يلعب عند طاولة الرمل مستعملاً الرفش)
ماري: "لامار، هل رأيتَ طفلتي؟"
لامار: "أجل، إنّها في غابة مظلمة. المكان خطير هناك، وعليكِ أن تسمحي لي بالذّهاب، فهي في الأسفل، في هذه الحفرة الّتي أصنعها".
ماري: "هل أنتَ الأب؟ أعِدْ لي طفلتي، لامار. أوه أحسنتَ، لقد وجدتَها".
المعلّمة: "هل كانت في الغابة المظلمة؟"
ماري: "أين كانت يا لامار؟ لا تقلْ لي إنّها كانت في حفرة. لا، لمْ تكنْ طفلتي في حفرة، ليست هذه الطفلةُ طفلتي."

أو انظر إلى جلسة لعب أخرى، مثّل فيها عدد من الأطفال حبكة معقّدة تعقيدًا مذهلاً، مُتضمِّنة متفجّرات وأميرات، وأشرار وذهب مسروق، وهررة في خطر وأقزام شجعان من ضفادع النينجا. ويُصوّر هذا الحوارُ الطاقةَ الإبداعيّة

شبه المخدِّرة، وحيويّة لعب الأطفال؛ فيبدو مثل صفحة من عمل لهنتر س. تومسون[1]:

"تظاهرْ بأنّك ضفدع، وتحوّلتَ إلى رجل شرّير لكنّك لا تعلم".

"اقبضْ عليه!"

"إنّه يسرق هرّة!"

"أمسكْ به، هناك، أمسك به!"

"فجّره، اطحنه، لقد سرق الذهب!"

"مياو، مياو، مياو"

"هاهي هرّتك يا سنووايت".

"هل أنتم الأقزام؟ أقزام الضفادع؟"

"نحن أقزام النينجا. الضفدع نينجا، احترسي!"

"علينا أنْ نفجّر هذا المكان ثانية!"

أولادٌ وبنات

إنّ ڤيڤيان پالي حاصلة على جائزة مؤسّسة ماك آرثر للعبقريّة، وكانت تكتب عن تجارها بوصفها مُعلّمة في رياض الأطفال ومرحلة ما قبل المدرسة لعقود. في دراستها الإناسيّة المدهشة للأطفال، **أولاد وبنات: أطفال خارقون في ركن الدمى**، تصف پالي تجربةً دامت عامًا في علم نفس الجنوسة؛ لكنّها لم تحضّر لإجراء التجربة، فقد كان هدفها الرئيس هو أنْ تحسّن أداء صفِّها، ولحدوث ذلك كانت تحتاج إلى أنْ يحسن الأولاد التصرّف. كان الأولاد في فصل پالي عوامل للفوضى والعشوائية. وكانوا يهيمنون على ركن التركيب، حيث كانوا يبنون السفن الحربيّة والفضائيّة، وغيرها من آلات الحرب، ثمّ ينشروها في صخب، ويشنّون المعارك؛ في حين ظلّت الفتيات في ركن الدمى

(1) (1934-2005) كاتب وصحفي أمريكي، مؤسّس لحركة غونز للصحافة. انتحر في عمر السابعة والستّين بعد معاناته لمشاكل صحيّة. ومن أشهر أعماله: الخوف والكراهية في لاس ڤيغاس؛ رحلة وحشية لقلب الحلم الأمريكي، وملائكة الجحيم؛ الملحمة الغريبة والرهيبة لعصابات الدراجات الناريّة الخارجة على القانون.



وقد كسيْنَ أنفسهنَّ بثياب تنكريّة، واعتنيْنَ بأطفالهنَّ، ودردشن عن أحبائهنَّ، واستطعْنَ في أغلب الأحيان إغراءَ صبيٍّ أو اثنين بأداء دور الأمير أو الأب.

وُلدت پالي في عام 1929، وقد عرفتْ مهنتُها، مهنةُ التعليم، تغييراتٍ هائلة في نسيج الثقافة الأمريكيّة، أهمّها على صعيد الأدوار الجنوسيّة المعتادة للرجال والنساء. ومع ذلك، لمْ يتغيّر اللعب التخيّلي على الإطلاق أثناء مسيرتها. فطوال حياة پالي المهنيّة، الّتي امتدّت من خمسينيّات القرن الماضي إلى سنوات الألفيّة الثالثة، تدرّجت النساء في القوى العاملة فيما اضطلع الرجال بالواجبات في البيت. لكن في صفٍّ پالي، كان الأمر يبدو وكأنّ التقويم السنويَّ ثابت عند عام 1955، فقد كان الأطفال تجسيدًا صغيرًا أثيرًا للأنماط الجنوسيّة.

كرهت پالي -المعلّمة المُحبّة والمراقِبة للأطفال بحساسيّة رائعة- هذا الأمر. فقضت معظم مسيرتها المهنيّة في المدارس المخبريّة لجامعة شيكاغو، حيث انحازت قيم المؤسسة كاملة بجلاء إلى ميول پالي الليبراليّة. إذ تجنّب أولياء أمور تلاميذها شراء دمى الباربي لبناتهم ما استطاعوا، خوفًا من التشجيع على صورة غير صحيّة للجسد، فيما سمح قليلون لأولادهم باللّهو بألعاب الأسلحة.

راقبتْ ڤيڤيان پالي في فزع، تصلّب الأدوار الجنوسيّة في صفّها، فقد كانت البنات... بناتيّات جدًّا، إذْ كُنّ يلعبنَ بالدمى، ويحكين دائمًا قصصًا عن أرانب وأفراس نهر ورديّة سحريّة. وكان الأولاد صبيانيّين جدًّا، إذْ كانوا يركضون ويصرخون ويلهون في سعادة، ويطلقون الرصاص الخياليّ والقنابل في كامل أرجاء الغرفة. ولأنّهم حُرموا من لُعب الأسلحة، فقد ابتكرها الأولاد من أغراض لها شكل المسدّس تقريبًا كأقلام التلوين، وحين صادرتها المعلّمات، ظلّ الأولاد يستخدمون أصابعهم.

والأسوأ من ذلك أنّه حين لعب الأولاد لعبة القراصنة أو اللصوص، كانوا بحاجة إلى أكثر شيء يحتاج إليه الرجال القساة، ألا وهو الضحايا. ومن سيكون الضحيّة غير الفتيات؟ كان الأولاد يشقّون طريقهم أو يندفعون باستمرار نحو ركن الدمى، ناشرين الموت ومثيرين الغبار. وكانت هذه الأفعال تُثير بكاءَ الفتيات، ليس لأنّهن لا يفضّلن أن يُطلَق عليهنّ النار أو يُسلبن، لكن لأنّ الأولاد كانوا يفسدون تخيّلاتهنّ الخاصّة. فيصعب عليهنّ أنْ يلعبْنَ سندريلا، حين يستمرّ دارث ڤيدر[1] وعصابته في تدمير الساحة.

يدور كتاب پالي **أولاد وبنات**، حول السنة الّتي قضتها محاولةً جعل تلاميذها يتصرّفون بطريقة لاجنسانيّة. وقد كانت سلسلة من الإخفاقات المدهِشة والمحيّرِة، فلم تنجح أيٌّ من خدع پالي أو رشاواها أو تلاعبها الذكيّ. لقد حاولت، مثلاً، إرغام الأولاد على اللعب في ركن الدمى، والفتيات على اللعب في ركن التركيب، فأخذ الأولاد يحوّلون ركن الدمى إلى سفينة فضائيّة، فيما بَنت الفتيات بيتًا من المكعّبات وواصلن تخيّلاتهنّ الأسريّة.

انتهت تجربة پالي بإعلانها الاستسلام للبنية العميقة للجنوسة، وقرّرت أنْ تُبقي الفتيات فتيات. لقد اعترفت، بلوْم حقيقيٍّ للذات، أنّ ذلك لم يكن صعبًا عليها، فقد أكّدت پالي دومًا على أنّ لَعِب الفتيات هو لعب هادئٌ واجتماعيٌّ

(1) البطل الخصم في ثلاثيّة حرب النجوم، وقد كان إنسانًا لكنّه تحوّل إلى آلة بعد انضمامه للجانب المظلم.

نسبيًّا؛ غير أنّه كان من الصعب أنْ تُبقي الأولاد أولادًا، لكنّها قالت: "لِيَكُن الأولاد لصوصًا"، خلصت پالي، "أو رجالاً أشدّاءَ في الفضاء. إنّه اللعب الطبيعيُّ الجوهريُّ العالميّ للصبيان الصغار".

كنت أقول إنّ لعب الأطفال التخيّلي مرتكز بتصميم على المأزق، وهو كذلك. لكن هناك اختلافات جنسانيّة أكيدة في كيفيّة لعب الأولاد والبنات وُجدت في أنحاء العالم، كما يُوضّح ملڤن كونر[1] في كتابه الهامّ **تطوّر الطفولة**. كما أنّ كثيرًا من الثقافات والدراسات عبر عقود خمسة، خلصتْ جوهريًّا إلى ما خلصت إليه پالي في صفّها الغرب-أوسطي: يفصل الأولاد والبنات أنفسهم تلقائيًّا حسب الجنس؛ إذْ يستغرق الأولاد في لَعِبٍ أكثر فوضويّة، في حين أنّ اللعب القائم على التخيّلات هو الأكثر شيوعًا لدى البنات، فهو أكثر تعقيدًا وأكثر تركيزًا على تمثيل الأمومة، فيما يكون الأولاد عمومًا أكثر عدوانيّة وأقلّ احتضانًا من البنات، حيث تكون الاختلافات واضحة وقابلة للقياس في الشهر السابع عشر من أعمارهم. ويُلخّص عالمَا النفس دوروثي وجيروم سنغر هذه الدراسات بقولهما: "نرى اختلافات واضحة في الطريقة التي يلعب بها الأطفال في معظم الأحيان. يكون الأولاد، عمومًا، أكثر حيويّة في أنشطتهم، فينتقون ألعابًا للمغامرة والجرأة والصراع، في حين تميل البنات إلى اختيار ألعابٍ تُشجّع على الرعاية والأمومة".

إنّ موطن الأولاد في نفرلاند خطر جدًّا، فخطر الموت والدمار في كلّ مكان. ويتألّف معظم وقت الأولاد في نفرلاند من القتال المخيف أو الهرب منه؛ أمّا نفرلاند الفتيات فخطرة أيضًا، لكنّها ليست مكتظّة تمامًا بالغيلان وبالقتلة أصحاب الفؤوس، وليست مرتكزة على اللعب الجسديِّ النشط. إذ يكون نمط المآزق الّتي تُواجهها الفتيات غالبًا أقلّ حدّة، لكونها تتركّز على أزمات أسريّة يوميّة.

---

(1) (1946) أستاذ الإناسة وعلم الأعصاب وعلم الأحياء السلوكي. له عدد من الأعمال منها "النساء في النهاية: الجنس والتطوّر ونهاية تفوّق الذكور" (2015)، و"الجسد اليهودي" (2009).

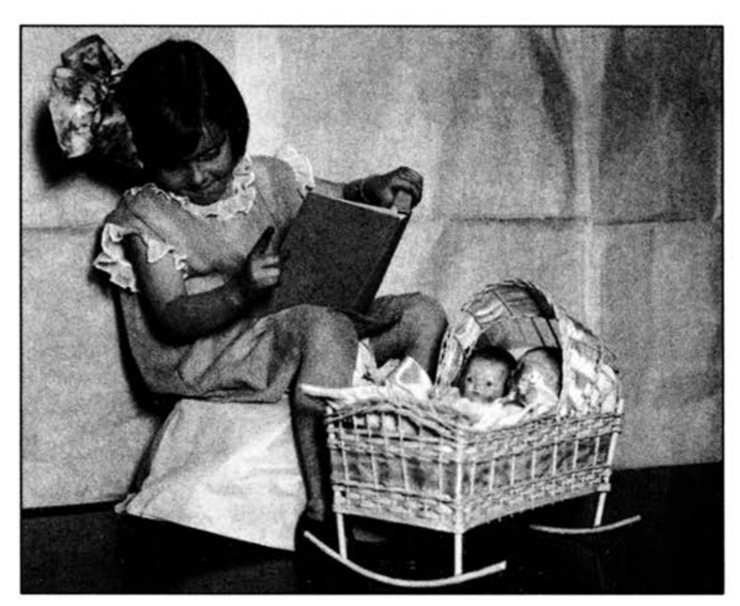
لكن من المهمّ التأكيد على أنّ لعب البنات يبدو خاليًا من المتاعب حين يُقارن فحسب، بأذى لعب الأولاد. لكنّ المغامرة والظلام يتسلّلان إلى ركن الدمى أيضًا. وتروي پالي، مثلاً، الوضعيّة الّتي يبدو فيها للوهلة الأولى أنّ الفتيات يلعبن في عذوبة لعبةَ الأمّ والطّفل؛ لكنّها تدعونا إلى إمعان النظر: أوّلاً، يتناول الطفل عصير تفّاح مسموم، ثمّ يحاول شرّير خطف الطفل، ثمّ يكسر الطفل عظامه، وتشتعل فيه النار تقريبًا.

على نحو مماثل، تروي پالي حادثة كانت فيها بنتان تلعبان لعبة رينبو بيرتي ومهرها الطائر، ستارلايت (شخصيّة سحريّة من مسلسل رسوم متحرّكة تلفزيوني في ثمانينيّات القرن العشرين)، وتتناولان العشاء معًا. وتسير الأمور كلّها على ما يرام إلى أنْ يظهر رجل شرّير اسمه ليركي؛ فلمْ يكن لدى الشخصيّتين اللطيفتين الصغيرتين، اللّتين تؤدّياهما بنتان صغيرتان لطيفتان، خيار سوى قتل ليركي بالمتفجّرات.

لا يخطر لأحد تقريبًا أنّ اللعب التخيّلي لدى الأطفال، بعكس بعض المواضيع الأخرى في هذا الكتاب- مثل القصص أو الأحلام- هو حادث عشوائيٌّ للتطوّر البشري بشكل ما. ولا شكَّ في أنّ عالم نفس الطفولة البارز جان بياجيه[1]، الّذي آمن بأنّ الحياة الخياليّة للأطفال كانت "تخبّطًا سينبثق منه طرق ملائمة وطبيعيّة للتفكير"، قد قلّ مؤيدوه، إذْ يتّفق خبراء علم نفس الطفولة هذه الأيّام على أنّ اللعب التخيّلي له هدف مّا، وله وظيفة حيويّة. فاللعب شائعٌ بين الحيوانات، كما أنّه يشمل كلّ الثدييّات، خاصّة الذكيّة منها. ويُعدُّ الرأي القائل إنّ اللعب بين الأجناس يساعد صغارها على التدرّب على حياة البلوغ، هو الرأي الأكثر شيوعًا، ومن هذا المنظور، يُمرّن الأطفال أثناء اللعب أجسادهم وأدمغتهم على تحدّيات البلوغ، فهُمْ ينشئون ذكاء اجتماعيًّا وعاطفيًّا. إنّ اللعب مهمٌّ، فهو حصن الأطفال.

---

(1) (1896- 1980) عالم نفس سويسري، اشتهر بعلم النفس التطوّري عند الأطفال.



يتّضح دور الهرمونات الجنسيّة في الجنوسة عمومًا، وفي سلوك اللعب خصوصًا، عبر خلل يُدعى فرط تنسّج الكظريّة الخلقي[1]، الّذي ينجم عن تعرض الإناث لمستويات عالية بشكل غير طبيعيّ من هرمونات الذكورة قبل الولادة. وتكون الفتيات المصابات بفرط التنسّج طبيعيّات جدًا في عدد من النواحي، لكنّ البنات المتأثّرات يُظهرن لعبًا صبيانيّ النمط أكثر، ويُفضّلن اللعب مع الأولاد أكثر، ويَكُنّ أقلّ اهتمامًا بالزواج والأمومة واللعب بالدمى ورعاية الرُضّع. كما تستمتع الطفلات المصابات باللعب الفوضويّ بقدر ما يستمتع الأولاد، ويُفضّلن دمى الأولاد مثل الشاحنات على دمى البنات مثل الدمى والثياب التنكريّة.]

تعكس الاختلافات الجنسيّة عند الأطفال حقيقةَ أنّ التطوّر الحيويَّ بطيء، في حين أنّ التطوّر الثقافيَّ سريع. و لم يواكب التطوّرُ التغيّرات السريعة في حيوات الرجال والنساء الّتي حدثت بشكل رئيسٍ في السنوات المئة الماضية. وما زال لَعِبُ الأطفال يحضّر البنات لحياة قرب المدفأة، والأولاد لحياة العمل في العالم. وهذا هو التقسيم الأساسيُّ في العمل الّذي وسم الحياة البشريّة لأكثر من عشرات آلاف السنين، إذْ يقوم الرجال بأعمال الصيد والقتال، وتقوم النساء

(1) مرض وراثي يؤثّر في وظائف الغدّة الكظريّة في إفرازاها لهرموناها بدرجات متفاوتة، ويتعرّض الطفل المصاب غالبًا لهبوط حادّ في الضغط والجفاف والضعف واضطراب ضربات القلب، وقد يتوقّف عمل القلب فتحدث الوفاة. وفي حالة المواليد الإناث، قد تظهر تشوّهات في الأعضاء التناسليّة الخارجيّة.

بمعظم أعمال الْتماس الكلأ والرعاية. ولم يعثر علماء الإناسة أبدًا على ثقافة تضطلع فيها النساء بنصيب الأسد من أعمال القتال، مثلاً، أو يضطلع الرجال بمعظم أعمال رعاية الأطفال.

أشعر، عند كتابتي هذا، بأنّني أُشبه قليلاً الراوي في قصّة إدغار آلان بو[1]، "القطّ الأسود"[2]. فقبل عقد الأنشوطة والشنق الشعائري لسنّور على شجرة، يقتلع الراوي أوّلاً عين القطّة بمدية جيب؛ فيكتب معترفًا بجريمته: "أحمرُّ خجلاً، أحترق، أرتعد وأنا أكتب تفاصيل هذه الفظاعة الجهنّمية!". وفي هذه الأيام، يتقبّل الجميع الفكرة القائلة إنّ للجنوسة جذورًا حيويّة عميقة، لكنّهم ما زالوا يتجنّبون قوله في الطبقات الأرستقراطيّة. إنّها تشبه كثيرًا قيدًا مفروضًا على إمكانات البشر، وخاصّة على إمكانات المرأة للانتقال إلى مراتب متقدّمة من المساواة الثقافيّة. ولكن ستُبدّد مخاوفنا بلا شكّ، التغيّراتَ المدهشة في حياة النساء عبر نصف القرن الماضي، التغيّراتَ الّتي وجّهَتْها بشكل كبير وسائل منع الحمل الرخيصة والموثوق بها، الّتي منحت النساء سيطرة على خصوبتهنّ.

حين كشفت ابنتي أنابيل عن خطّتها كي تُصبح أميرة عندما تكبر، شعرتُ بالضيق. فقلتُ: "هل تعرفين أنّ بإمكانك أن تصبحي أشياء أخرى، طبيبة مثلاً"، فردّت أنابيل: "سأكون أميرة وطبيبة وأمًّا"، فابتسمتُ وقلتُ: "حسن".

وسيهوي الطفل[3]

من أين يأتي الدم والدمع في لعب الأطفال؟ من المحتمل أنّهما ينبعان جزئيًّا من القصص الّتي نرويها لهم. ففي مجموعة الأخويْن غريم للحكايات الخرافيّة، مثلاً، تُهدّد الأطفالَ ساحراتٌ متوحّشات، والذئاب تهجم على خنازير

(1) (1809–1849) شاعر وكاتب وناقد أدبيٌّ أمريكي.

(2) ترجمت هذه القصّة خالدة سعيد، إلى جانب قصص أخرى، وصدرت في مجموعة عن دار مجلّة شعرِ بعنوان مغامرات وأسرار في عام 1962، وصدرت الطبعة الثانية منها بعنوان "القطّ الأسود وقصص أخرى" عن دار الآداب في عام 1986.

(3) جملة في هويدة تغنى للأطفال قبل النوم: نوّم الطفل أعلى الشجرة/ ستهب الريح ويهتز المهد/ وسينكسر الغصن ويسقط المهد/ ثم سيهوي الطفل والمهد وكل شيء.

مشخصنة، ويواجه عمالقة لئيمون وأطفال أبرياء ميتاتٍ مروّعة، وتتيتّم سندريلا، وتجرّح الأخوات غير الشقيقات القبيحات أقدامَهنّ المكتنزة بأمل حشرها في الحذاء الزجاجي الصغير (وهذا قبل أنْ تنقر عيونهنّ الطيور). ثمّ إنّ هناك قصّة عنوانها **كيف لعب الأطفال لعبة الجزّار مع بعضهم بعضًا**، نُشرت في الطبعة الأولى من حكايات الأخويْن غريم، وإليك القصّة كاملة:

> **"ذبح رجل مرّة خنزيرًا على مرأىً من أطفاله. وحين أخذوا يلعبون بعد الظهر، قال أحد الأطفال لآخر: "كُنْ أنت الخنزير الصغير، وسأكون أنا الجزّار". وأخذ عندها نصلاً مفتوحًا وغرسه في عنق أخيه. سمعت أمّهما، الّتي كانت تحمّم الطفل الأصغر في حوض الاستحمام في الطابق الأعلى، صرخات طفلها الآخر، ونزلت الدرج مسرعة. وحين رأت ما حدث، سحبت السكّين من عنق الطفل وغرستها في قلب الطفل الّذي مثّل دور الجزّار لغضبها. ثمّ اندفعت عائدة إلى المنزل لترى ما الّذي كان يفعله طفلها الآخر في حوض الاستحمام، لكنّه كان قد غرق في الحمّام في تلك الأثناء. كانت المرأة مذعورة جدًّا إلى درجة أنّها غرقت في حالة من اليأس المطلق، ورفضت مواساة الخدم ثمّ شنقت نفسها. وحين عاد زوجها إلى البيت من الحقول ورأى هذا كلّه، صُدم صدمة كبيرة، ومات بعدها بوقت قصير."**



صورة من الساحرة العجوز، وهي قصّة خرافيّة إنجليزيّة.

وتُعدّ أغاني الحضانة المعتادة بالقدر نفسه من السوء تقريبًا، إذْ يسقط الأطفال من الأشجار، "ومن المهد ومن الأشياء كلّها"، ويجذم ولد صغير كلبًا، وتجلد عجوز تعيش في حذاء أطفالَها الجائعين بقسوة، وتقطّع فئرانٌ عمياء إربًا بسكاكين نحت، ويُقتل الديك روبن[1]، ويحطّم جاك رأسه[2]. وقد أحصى ناقد، في مجموعة واحدة من أغاني الحضانة المعروفة، ثماني جرائم قتل، وميتتين بالاختناق، وواحدة بقطع الرأس، وسبع حالات من فصل الأطراف، وأربع حالات من كسر العظام، وأكثر. وفي دراسة مختلفة، وجد الباحثون أنّ برامج الأطفال التلفزيونيّة المعاصرة تحتوي حواليْ خمسة مشاهد عنف في الساعة، في حين أنّ أغاني الحضانة الّتي تُقرأ جهارًا، تضمّ اثنيْن وخمسين[3].

ورغم أنّ الحكايات الخرافيّة للأطفال في الوقت الراهن قد طُهّرت من العنف، إلاّ أنّها ما تزال مُفعَمة بالأحداث المُؤلِمة. فمثلاً، إنْ كانت واقعة فقوء العينين الوحشيِّ للأخوات غير الشقيقات قد مُسحت من نسخة قصة سندريلا الّتي قرأتُها لطفليَّ، فإنّ هذه القصّة ما زالت تصف شيئًا أكثر سوءًا، إذْ يموت والدَا الفتاة المحبّان، وتقع في أيدي أشخاص يكرهونها.

إذنْ، هل عنف خيال الأطفال وصراعاته هي مجرّد صدى للمأزق الّذي يجده الأطفال في حكايات نقصّها عليهم؟ هل أرض الخيال خطرة لأنّ الأطفال، في كلّ أنحاء العالم، استمعوا يومًا للقصص التي تمور بالمتاعب؟

---

(1) أغنية من أغاني الأطفال أو الأغاني الشعبيّة الإنجليزيّة، صارت تُعدُّ نموذجًا لجرائم القتل في عالم الثقافة. ويُقال إنّها تشير إلى موت الشخصيّة الأسطوريّة روبن هود. من قتل الديك روبن؟/ أنا، قال الدوري/ بقوسي وسهمي قتلت الديك روبن/ من رآه يموت؟ أنا، قالت الذبابة/ بعيني الصغيرة شهدته يموت/ من حمل دمه؟ أنا، قالت السمكة/ بطبقي الصغير حملت دمه/ من سيصنع الكفن؟ أنا، قالت الخنفساء/ بخيطي وإبرتي سأصنع الكفن/ من سيحفر قبره؟ أنا، قالت البومة/ بمنقاري ورفشي سأحفر قبره/ من سيكون الخوري؟ أنا، قال طائر الغُداف/ بكتابي الصغير سأكون أنا الخوري...

(2) في أغنية جاك وجيل.

(3) للاستزادة حول هذا الموضوع، راجع كتاب قصّة العادات والتقاليد وأصل الأشياء لتشارلز باناتي، ترجمة مروان مسلوب ود. سعاد مفتي، عن دار الخيال 2016، الفصل السابع: بيت الحضانة، من ص 161 إلى ص 196

لن يجيب هذا الاحتمال، حتى وإنْ كان صادقًا، عن هذا السؤال، لكنّه سيُحرّض على سؤالٍ آخر فقط: لماذا تركّز حكايات الإنسان العاقل على المتاعب؟

يقدّم الجواب عن هذا السؤال، حسب رأيي، تلميحًا هامًّا عن أحجية القصص.



ما أجمل الجحيم!

"مثلما يُصوّر الفيلم مختلاً يرتدي قناع هوكي ويُقطّع أعضاء الناس بالمنشار الجنزيري، مثل هاملت بكلّ ما فيها من قتل وانتحار وقتل للإخوة وسفاح المحارم، ومثل أعمال العنف كلّها والنزاعات العائليّة والجنس الفاجع في أعمال سوفوكليس أو على شاشة التلفاز أو في الكتاب المقدّس... يمكن لقصائد الفقد والموت أن تُسعد القارئ كثيرًا."

روبرت پنسكي[1]، دليل القلب المحطّم: 101 قصيدة عن الحبّ المفقود والحزن.

كان يا ما كان، هناك أب وابنته في دكّان البقالة، يمشيان عند رفّ حبوب الإفطار. كان الأب يدفع عربة، تقرقع عجلتها اليسرى الأماميّة وتُصدر صريرًا، فيما كانت الابنة، ليلي ذات الأعوام الثلاثة، ترتدي ثوبها المفضَّل؛ الثوب المزهر المنساب، الّذي كان ينتفخ بشكل رائع عندما تدور. كانت تمسك سبّابةَ أبيها بقبضتها اليسرى، فيما تحملُ بيدها اليمنى قائمة المشتريات بلفافة متعرّقة.

وقف الأب أمام حبوب الإفطار تشيريوس، وحكَّ ذقنه الخشن ثمّ سأل ليلي: "أخبريني بنوع حبوب الإفطار الّتي علينا جلبها ثانية؟"؛ فحرّرت ليلي

(1) (1940) شاعر وناقد أمريكي.

إصبعه، وبسطت الورقة، ومدّدتها على انثناء بطنها، ثمّ ضيّقت عينيها لترى الخطّ الأنثويَّ الجميل، ومرّرتْ سبّابتها على قائمة الأغراض كأنّها تقرأ الكلمات. "تشيريوس"، أجابت. فسمح لها الأب أنْ تختار بنفسها علبة صفراء كبيرة وأن ترفعها وتضعها في زاوية من العربة.

سيتذكّر الأب لاحقًا مرور الآخرين بهم قرب الرفّ، وسيتذكّر الطريقة الّتي ابتسمت بها النساء لليلي عند مرورهنَّ بعرباتهنَّ، وكيف أومأنَ له باستحسان أيضًا. كما سيتذكّر الولد البليد الممتلئ الّذي مرّ بهما حاملاً ممسحته ودلوه ذا العجلات الذي يهتز فيه سائل التنظيف، وسيتذكّر الطريقة الّتي أمسكت بها يد ليلي الصغيرة سبّابته، وكيف استمرّ نبض قبضتها حتّى بعد أنْ تركت يده بوقت طويل.

وسيتذكّر أكثر من أيِّ أمر آخر، الرجلَ القصير الّذي يضع نظّارة سوداء ويرتدي قبّعة بيسبول حمراء أنزلها على وجهه، والطريقة الّتي وقف بها بكسل قرب هرم كعك بوب تارت، وابتسامه في وجه ليلي عندما مرّت بقربه، واللمعان الرطب الّذي ظهر على قواطعه.

تقدّم الأب والابنة أكثر فأكثر نحو الرفّ، ثمّ توقّفا. حضنت ليلي فخذ أبيها، فيما قرّب الأب رأسَها إلى ساقه. وحدّق في علبة حبوب الإفطار كثيرة السكّر الّتي وضعتها في يده، قائلة: "أبي من فضلك!". فهزّ الأب رأسه ببطء وهو يقرأ المكوّنات مندهشًا (لا يوجد طعام في هذه العلبة، فهي لا تحتوي إلاّ على مواد كيميائيّة مثل فوسفات ثلاثي الصوديوم وملوّن أحمر 40 وملوّن أزرق1 وبوتيل هيدروكسيتولوين وهايدروكلورايد البيردوكسين). رفع الأب نظره لفحص المعلومات الغذائيّة، وهو يحسب غرامات السكّر والدسم.

لمْ يشعر أبدًا بليلي وهي تترك ساقه، ولمْ يشعر بها وهي تُبعد رأسها عن يده الحامية. فقال وهو ما يزال يحدّق في العلبة في يده: "آسف يا حلوتي، فهذا الشيء لا يصلح لنا. وستغضب أمّك إذا ما اشتريناه".

كانت ليلي صامتة، فاستدار الأب إليها متأكّدًا من أنّها ستكون واقفة هناك، وقد قاطعت ذراعيها بقوّة، فالتصق ذقنها بترقوتها، وزمّت شفتيْها في

استياء؛ لكنّها لم تكن هناك، فدار ببطء على كعبيه، ولكنّ ليلي ما زالت غير موجودة.

ولا الرجل القصير ذو القبّعة الحمراء.

تخيّل الآن القصّةَ، وقد رُويتْ بشكل مختلف.

ذهب أب وابنته إلى المتجر ذات يوم. وعند طرف رفّ حبوب الإفطار، رأت ليلي العلبة الحمراء الّتي تحمل صورة أرنب. فدفعت علبة حبوب الإفطار تريكس إلى يد أبيها واحتضنت ساقه كرشوة. فلمْ يُكلّف الأب نفسه عناء قراءة المحتويات، وقال: "آسف، يا حلوتي. هذا لا يصلح لك، وستغضب أمّك إذا ما اشتريناه".

حرّرت ليلي ساق أبيها وأبعدت رأسها من تحت يده الحامية. فخبطت بقدميها، وثبّتت ركبتيْها، ووضعت يديها بتحدٍّ تحت إبطيْها؛ ثمّ عبست في وجهه، فحاول أنْ يُنظر إليها نظرة مُنذرة في المقابل، لكنّه كان ضعيفًا، وقد هزمته فتنتها. فرمى بعلبة التريكس في العربة، ورسم ابتسامة متآمرة: "لسنا خائفيْن من تلك الأمّ العجوز، أليس كذلك؟"

"أجل"، أجابت ليلي، "لسنَا خائفيْن!"

اشترى الأب والابنة كلّ الأغراض الموجودة في القائمة، وقادَا الشاحنة الصغيرة عائديْن للبيت. تظاهرت الأمّ بالغضب بشأن التريكس، وعاشت العائلة الصغيرة في سعادة أبديّة.

انتبه لأفكارك

اسألْ نفسكَ: أيُّ القصّتيْن ترغب في أنْ تعيشها، الأولى أم الثانية؟ ستكون الإجابة القصّة الثانية طبعًا، فالأولى كابوس. لكن أيُّ القصّتيْن ستصنع فيلمًا أو رواية أفضل؟ سيكون الجواب واضحًا بنحو مساوٍ: القصّة الّتي ورد فيها الرجل ذو الأسنان الرطبة. تجذبنا القصّة الأولى وتؤجّج فينا الرغبة في معرفة ما سيحدث: هل أخذ الرجل ذو الأسنان ليلي أم أنّها كانت تختبئ فحسب خلف رفّ البوب تارت، كاتمة ضحكتها بكلتا راحتيها؟

تفصل هُوّةٌ سحيقة بين ما هو مرغوب فيه في الحياة (قصّة الذهاب إلى البقالة بلا أحداث)، وما هو مرغوب فيه في القصص (رحلة فاجعة). ويكمن في هذه الفجوة، حسب رأيي، تلميح هامّ للأحجية التطوّريّة للقَصص.

يُنظر إلى القصص عادة بوصفها ترفيهًا هروبيًّا. فحين أسأل طلابي لماذا يحبون القصص، لا يعطونني الجواب الأوضح، فلا يجيبون بأنّ القصص ممتعة، لأنّهم يعرفون أنّ هذا سيكون جوابًا سطحيًّا. تمنحنا القصص المتعة بلا شكٍّ، ولكن لماذا؟

لذلك، يبحث طلاّبي عن جواب أعمق: القصص ممتعة لأنّها تسمح لنا بالهرب. إنّ الحياة صعبة، ونقرلاند سهلة. وحين نشاهد حلقات مُعادة من ساينفيلد[1] أو نقرأ رواية لجون غريشام[2]، فإنّنا نأخذ إجازة قصيرة من ضغوط الواقع. وحين تطاردنا الحياة، نختبئ هربًا منها في القصص.

لكن يصعب التوفيق بين النظريّة الهروبيّة والأنماط العميقة الّتي نجدها في فنّ القَصّ. فإنْ كانت النظريّة الهروبيّة صحيحة، نتوقّع أنْ تكون القصص بشكل رئيس إرواء للرغبات السارّة؛ أيْ أن تسير الأمور كلّها على ما يرام في عالم القصص، فلا يعاني الأشخاص الصالحون. وإليكَ ملخّص حبكة من نمط القصص الّتي قد يقرؤها أيُّ امرئ عاديٍّ (ستُكتب كلّ القصص بضمير المخاطَب لمساعدة القارئ على تحديد الشخصيّة الرئيسة):

"أنتَ لاعب دفاع في فريق يانكيز نيويورك، وأفضل لاعب كرة في التاريخ المعروف للكون. وقد واجهت هذا الموسم 489 رمية وضربت 489 ضربة خارج حدود الملعب[3]. وتعيش بشكلٍ أساسيٍّ على المثلّجات المقليّة[4] الّتي

---

(1) مسلسل تلفزيوني أمريكي، بدأ عرضه منذ 1989، وما يزال يُعاد عرضه حتّى الآن.

(2) (1955) كاتب أمريكي، تُعدُّ أعماله من الأكثر مبيعًا، وقد حُوّلت معظم رواياته إلى أفلام منها: مذكّرة البجع بطولة جوليا روبرتس ودنزل واشنطن (1993)، وفيلم الشركة من بطولة توم كروز وجين هاكمان (1993).

(3) هذا يعني أنّ اللاّعب الّذي ضرب الكرة سيدور على كلّ القواعد دزن مضايقة وتُحسب نقطة لفريقه عند وصوله مكان الرمي.

(4) مثلّجات تُغلّف بطبقة من الخبز وتُقلى.

تغرفها بالملعقة من البطون الناعمة لعارضات الثياب الداخلية، اللاّتي يسترخين في منزل عزوبيّتك الفخم. ورغم الرقم الكبير للسعرات الحراريّة التي تستهلكها، لا تزيد أوقية من الدهن على قوامك المنحوت. وبعد أن تعتزل كرة القاعدة، تُنتَخب رئيسًا للولايات المتّحدة بالإجماع، وبعد تحقيق السلام على الأرض تعيش حتّى ترى وجهك محفورًا على جبل رشمور[1].

أنا أبالغ طبعًا، لكنّك فهمت المقصد. فإذا كانت القصص تؤمّن الهروب، سيكون ذلك شكلاً غريبًا منه. فعوالمنا القصصيّة المتنوّعة هي في معظمها مشاهد رعب. وقد يحرّرنا القَصص مؤقّتًا من متاعبنا، لكنّه يفعل ذلك بإيقاعنا في عدد آخر من المتاعب، في عوالم متخيّلة من الصراع والضغط والويلات المهلكة.

إنّ هناك تناقض ظاهريٌّ في القَصّ، شرحه أرسطو أوّل مرّة في كتابه **الشعر**. فنحن ننجذب للقَصّ لأنّه يمنحنا المتعة، لكنّ معظم ما فيه فعليًّا غير ممتع إطلاقًا، ففيه الخطر، والموت واليأس والقلق والاندفاع والعاصفة. ولْتُلقِ نظرة على تفاصيل قوائم كتب القصص الأكثر مبيعًا، وستجد المجازر وجرائم القتل والاغتصاب. وسترى الشيء نفسه في برامج التلفاز. انظرْ إلى الأدب الكلاسيكي؛ إذْ يفقأ أوديب عينيْه نفورًا، وتذبح ميديا أطفالها، فيما تكتظّ مسرحيّات شكسبير بالجثث النازفة؛ إنّها موضوعات ثقيلة حقًّا.

ولكن حتّى الموضوعات الأخفّ تدور حول المشاكل، ويجذب القرّاءَ قلقُهم حيال ما سيؤول إليه ذلك كلّه، فهل يمكن **للغبيّ والأغبى** أنْ يتغلّبا على العقبات للفوز برفيقتيْن لا تناسباهما إطلاقًا؟ وهل سيجتمع سام وديان في **تشيرز**، أو جيم وبام في **المكتب**؟ وهل سيروّض أمينةُ المكتبة الهادئة حارسَ الغابة في أحدث روايات هارلكونِ الرومانسيّة؟ وهل ستختار بيلا مصّاص الدماء أم المستذئب؟[2]

---

(1) نصب تذكاري حفرت فيه وجوه أربعة رؤساء أمريكيين.

(2) بالترتيب: تشيرز فيلم كوميدي من بطولة جيم كاري وجيف دانيالز، أُنتِج في عام 1994. المكتب مسلسل كوميدي من بطولة تيد دانسون وشيلي لونغ، يصوّر الحياة اليوميّة لموظّفي شركة لبيع الورق. رواية رومانسية من روايات هارلكون. سلسلة أفلام الشفق "Twilight" المقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه لستيفاني ماير.

باختصار، وبغضّ النظر عن الجنس الأدبيِّ، نستنتج أنّه إذا لم تكن ثمّة مشكلة معقّدة، فلن تكون هناك قصّة.

مرآة للحياة؟

لا تغرينا حكايات إرواء الرغبات الخالصة، ولكن ماذا عن القصص الّتي ترينا الحياة كما تُعاش فعليًا؟ فقدْ يصف عمل أدبيٌّ متّسم بالمحاكاة حقًّا، محاسبًا يحاول إنهاء مشروع هامٍّ، لكنّه شديد الملل.

جلس الرجل الكهل إلى المكتب، ينقر بلا مبالاة على لوحة المفاتيح. كان يهرش جلده خلسة رغم أنّه كان وحيدًا. أدار عنقه، وحدّق مُنهَكًا في شاشته. ثمّ أجال نظره في أرجاء المكتب آملاً في شيء مّا، أو باحثًا عن حجّة مّا كيلا يعمل؛ عن شيء بحاجة إلى ترتيب، أو عن شيء يأكله. استدار على كرسيّه ببطء دورة ثمّ أخرى. وفي الدورة الثالثة، رأى انعكاس صورته على زجاج النافذة. فصنع وجوهًا متوحّشة لانعكاسه، وتحسّس الانتفاخات تحت عينيْه بأصابعه. ثمّ هزّ الرجل رأسه للخلف والأمام، وأخذ رشفة طويلة من القهوة الباردة الكريهة وعاد إلى شاشته. وسرعان ما أخذ يفكّر: "ربّما يتعيّن عليَّ أنْ أتفحّص البريد الإلكتروني ثانية".

تخيّل هذا المقطع لا بوصفه استهلالاً لحكاية يحدث فيها أمرٌ ما (مثلاً: رأى الرجل فجأة، صورة منعكسة على زجاج النافذة، لامرأة غريبة عارية بدينة. كانت تقف خلفه، وترفع سكّينًا نحو ظهره، أو ربّما كانت تسدّد إصبعًا). تخيّل أنّ هذه القصّة تمضي دون أنْ يحدث شيء ذو بال، لخمسة عشر فصلاً مُرهِقًا.

جرّب الكتّاب فعلاً قصصًا من هذا النوع؛ فما يُسمّى بالأدب الموغل في الواقعيّة، يتجاوز قوانين الحبكة القديمة للأدب التقليدي، إذْ يُقدّم شيئًا من الحياة كما نعيشه فعليًّا. وصف كاتب أدب الجريمة إلمور ليونارد[1] رواياته بأنّها الحياة وقد حُذِفتْ منها المقاطعُ المملّة، لكنّ الأدب الموغل في الواقعيّة يُلصقها من جديد.

---

(1) (1925- 2013)، روائي أمريكي تخصّص في أدب الجريمة وروايات الإثارة والتشويق، وقد حُوِّل الكثير من رواياته إلى أفلام. من أعماله: صائدو الجوائز.



في رواية جورج غسنغ[1] (الظاهر في الصورة)، شارع غرَب الجديد المنشورة في عام 1891، يكتب أحد الشخوص، الّذي يُدعى هارولد بِفن، روايةً بعنوان السيّد بيلي البقّال؛ وهي روايةٌ تصف حياةَ بقّال عاديٍّ بتفاصيلها الواقعيّة تمامًا، دون وضعِها في قالبٍ مثير. إنّ رواية بِفن مملّةٌ للغاية في صياغتها، إذْ تدورحول التفاصيل الكئيبة لحياة رجل. صحيح أنّ الرواية هي عمل فنّيّ لكنّها مضنية في القراءة. يُنهي بِفن الفاشل في الحب والفن حياته بتسميم نفسه.

تُعَدُّ الروايات الموغلة في الواقعيّة مُثيرةً بوصفها تجربة، لكن لا يمكن لأحدٍ تقريبًا، أنْ يحتمل قراءتها، شأنها شأن معظم الروايات الّتي تحطّم أعراف القصّ القديمة. وتكمن قيمة الأدب الموغل في الواقعيّة أساسًا، في مساعدتنا على فهم ماهيّة الأدب من خلال إيضاح نقيضه لنا: أي ما ليس أدبًا. ويفشل الأدب الموغِل في الواقعيّة، للسبب نفسه الّذي تفشل من جرّائه حكايةٌ مّا في إرواء

(1) (1857–1903) كاتب إنجليزي كتب 23 رواية. تدور أحداث روايته "شارع غرب الجديد" عن شارع في لندن بالاسم نفسه كان في القرن الثامن عشر مرادفًا للأدب الوضيع.

الرغبات الخالصة، إذْ يفتقر كلاهما إلى المكوّن الرئيسِ للقصّة، وهو استنباط الحبكة للمشاكل.

قواعد عالميّة

تدور القصص - بدءًا من قصص خيال الأطفال مرورًا بالقصص الشعبيّة وحتّى المسرح الحديث- حول المتاعب. فقدْ كان أرسطو أوّلَ من لاحظ هذا الأمر، وهو الآن شائع في صفوف الأدب الإنجليزي وكُتب تعليم الكتابة الإبداعيّة. ويُعَدُّ كتاب جانت بورروي[1] **كتابة القصص** حازمًا في هذه النقطة: "يُعَدُّ الصراع عنصرًا أساسيًّا في القصص... وفي الحياة، كثيرًا ما يحمل الصراع دلالة سلبيّة؛ لكن مع ذلك، سواء أكانت القصص هزليّة أم مأساويّة، يُعَدُّ الصراع الدراماتيكي عنصرًا أساسيًّا فيها، لأنّ المهمّ في الأدب هو المشاكل فحسب. فالمتاعب مهمّة في القصّة، على عكس ما تكون عليه في الحياة". وكما يقول تشارلز باكستر[2] في كتاب آخر عن القصص" الجحيم هو صديق الحكايا".

تشيعُ كثيرًا الفكرة الّتي تقول إنّ القصص تدور حول المتاعب، وكأنّها تتحوّل إلى فكرة مبتذلة (كليشيه). لكنّ ألفة هذه الحقيقة قد جعلتنا نفقد الحسّ بمدى غرابتها. وإليك ما يعنيه ذلك: ثمة بنية مشتركة، تحت تنوّع السطح الصاخب كلّه في القصص كلّها الّتي يحكيها الناس، بغضِّ النظر عن المكان، وبغضِّ النظر عن الزمان. فلتُفكِّرْ في البنية بوصفها هيكلاً عظميًّا نادرًا ما نلاحظه تحت دثاره من اللحم والثياب الملونة. هذا الهيكل غضروفيٌّ نوعًا مّا، وفيه مرونة. لكنّ هذه المرونة محدودة، ويفرض الهيكل أنْ تُروى تلك القصص بعدد محدود من الطرائق.

---

(1) (1936)، كاتبة أمريكيّة لها عدد من الروايات وكُتب تعليم الكتابة الإبداعيّة.

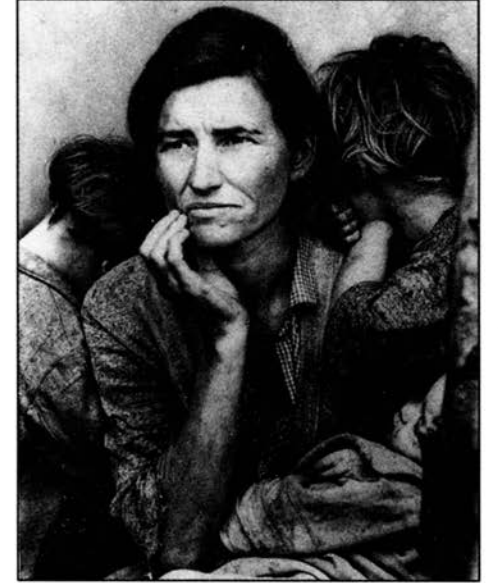
(2) (1947)، كاتب أمريكي. فاز كتابه فن المجاز: ما وراء الحبكة بجائزة مينسوتا للكتاب في فئة الكتب غير الخيالية عام 2008. يقول: "قل ما شئت، الجحيم رفيق للحكايا. إن أردت قصة آسرة، فارمِ ببطلك وسط أهل النار. وتنسجم آليات الجحيم مع آليّات السرد بشكل رائع، ولا ينطبق الأمر نفسه على مسرّات النعيم. فالنعيم ليس قصّة، إنّه ما يحدث بعد انتهاء القصّة".

تتعلّق القصص حول العالم غالبًا بأشخاص (أو حيوانات مشخصنة) تواجه مشاكل، إذْ يرغب الناس في شيء مّا بقوّة، ليعيشوا، أو ليفوزوا بفتاة أو فتى، أو ليجدوا طفلاً مفقودًا. لكنّ عقبات كبيرة تحول بين الأبطال وما يريدون. وتدور كلّ قصّة تقريبًا، هزليّة كانت أم مأساويّة أم عاطفيّة، حول جهود البطل لإنقاذ ما يرغب/ترغب فيه، ببعض التكلفة عادة.

القصّة= الشخصيّة+ ورطة+ محاولة للتحرّر

هذه صيغة القصّة العظيمة، وهي صيغة غريبة للغاية. فهناك الكثير من الطرق المختلفة الّتي تمكّننا منْ بناء قصّة. وقدْ تحدَّثْنا مُسبَقًا، على سبيل المثال، عن التخيّلات الهروبيّة لإرواء الرغبات الخالصة؛ لكن في الوقت الّذي تعيش فيه الشخصيّات باستمرار في سعادة أبديّة في الأدب، فلا بدّ أنّها اكتسبت حظّها الطيّب بمغازلة الكوارث. وكلّما كان المأزق الّذي يواجهه البطل شائكًا، أحببنا القصّة أكثر.

يرى معظمُ الناسِ الأدبَ بوصفه شكلاً من أشكال الفنّ الإبداعي إلى حدٍّ بعيد، لكن هذا يُظهر فحسب مدى إمكانيّة الإبداع داخل سجن؛ إذْ يعمل كلّ صناع القصّة تقريبًا ضمن الحدود الضيّقة لبنية المشكلة، سواء بوعي أو دون وعيٍ. فهم يكتبون القصص حول نمط يتكوّن من التعقيد والأزمات والحلول.



تبدو الفكرة القائلة إنّ القصص تخضع لأشكال بنيويّة عميقة مُحبطة بشكل مبهم للوهلة الأولى. لكنّها يجب ألّا تكون كذلك. فكّرْ في وجه الإنسان. إذ لا يجعل تشابهُ الوجوه كلّها الوجهَ مملًا، أو توحي بعجز بعض الوجوه عن إدهاشنا بجمالها وتميّزها. كتَب ويليام جيمس مرّة: "هناك اختلاف ضئيل بين امرئ وآخر، لكن هذا الاختلاف يظل مهمًا مهما كان ضئيلًا"، ويصحّ الأمر نفسه على الحكايات.

عبر السنوات المئة الماضية، حاول بعض الكتّاب الّذين يتلوّون في قيودهم تحطيمها للتحرّر من سجن بنية المشكلة. ووُلدت الحركة الحداثيّة في الأدب حين أدرك الكتّاب، لخوفهم الكبير، أنّهم كانوا يعملون داخل جدران راسخة من التقاليد والصِيغ، فسعوْا إلى أخذ شيء قديم قِدَم البشريّة، وهو الرغبة في السرد، "وجعلوه جديدًا".

لم ينقص محاولات الحداثيّين البطولةَ للتفوّق على الحكاية التقليديّة (على طريقةِ المتمرّدين الهالكين والنبلاء في الآن نفسه). إنّ عمل **يقظة فينيغان**[1] لجيمس جويس عمل باهر، وعلى النقيض من سرد الحكاية التقليدي، إنْ لمْ نقلْ فائق البراعة في **أهالي دبلن** لجويس، سيستحيل عليك أن تُحبَّ **يقظة فينيغان**؛ إذْ من السهل أن تبجّل عبقريّتها، والابتكار اللغوي الرائع، والالتزام شبه المخبول الذي تتطلّبه الكتابة بهذا الشكل لحوالي سبعمئة صفحة وسبعة عشر عامًا. ويُمكنك الاحتفاء بـ **يقظة فينيغان** بوصفها شكلاً من أشكال التمرّد الفنّي، لكنّك لن تستطيع الاستمتاع بها باعتبارها قصّة تُخرجك من نفسك وتؤثّر فيك بدافع معرفة ما سيحدث لاحقًا.

مدحت غرترود شتاين نفسها، شأنها شأن كتّاب مثل جويس ومارسيل بروست، لكتابة أدب "لا يحدث فيه الكثير... فليس للأحداث أيّة أهمّية بالنسبة إلى أهدافنا". إنّها روايات لا يحدث فيها الكثير، وباستثناء أساتذة الإنجليزيّة، لا يرغب أحد في قراءتها. أجل، ما زال الأدب التجريبي مثل **يقظة فينيغان** يُطبع، لكنّه يُباع بشكل رئيس، إمّا لمثقّفين ذاتيِّي التعليم؛ يشقّون طريقهم عبر الأعمال الأدبيّة بروح الواجب، أو لطلاّب الجامعة المُجبَرين على التظاهر بأنّهم قدْ قرؤوها.

---

(1) تُعدُّ هذه الرواية من أكثر الروايات صعوبة وتعقيدًا في تاريخ الأدب، وفي مراجعة- أو مقال بديل عن المراجعة- نُشر في صحيفة الغارديان عام 1939، يقول الكاتب: قد يخطر للمرء أنّ السيّد جويس قد استخدم قواه الخارقة عامدًا لإظهار لغة العقل المصاب بالفصام، وعلى هذا يمكن للسيّد جويس وحده أن يشرح كتابه، ولا أحد غيره يستطيع مراجعته على ما أعتقد". قيل إنّ طه محمود طه قد ترجم هذه الرواية قبل وفاته، لكن ليس هناك معلومات مؤكّدة عن ذلك حتّى الآن.

تشترك اللغات البشريّة كلّها، كما شرح عالم اللغة نعوم تشومسكي[1]، في بعض الخصائص البنيويّة الأساسيّة، أيْ في القواعد العامّة. وهذا ينطبق أيضًا على القصّة حسب رأيي. ومهما سافرنا بعيدًا في التاريخ الأدبيِّ، ومهما غُصنا عميقًا في أدغال التراث الشعبي (الفولكلور) العالمي وصحاريه، فإنّنا سنعثر دومًا على الأمر المدهش نفسه؛ سنكتشف أنّ قصصهم تشبه قصصنا. هناك قواعد جامعة في أدب العالم، ونمط مُعقّدٌ من الأبطال الّذين يواجهون المتاعب ويكافحون للتغلّب عليها.

لكن هناك ما هو أكثر من الشبه في البنية الهيكلية لهذه القواعد، فثمة شبه في المتن أيضًا. وتدور القصص، كما لاحظ الكثير من الباحثين في آداب العالم، حول حفنة من الموضوعات الكبيرة؛ إذْ تُركّز القصص عمومًا على المعضلة الكبرى للحالة البشريّة، فتتحدّث عن الحبّ والجنس، وعن الخوف من الموت وتحدّيات الحياة، وعن السلطة، والرغبة في امتلاك النفوذ والهرب من الاستعباد. ولا تدور القصص حول الذهاب إلى الحمّام، وقيادة السيّارة نحو العمل، وتناول الغداء، والإصابة بالزكام، أو إعداد القهوة، ما لم تُربَطْ هذه الأنشطة بالمعضلة الكبرى.

لماذا تتجمّع القصص كلّها حول بضع موضوعات كبيرة، ولماذا تلتزم ببنية المشكلة بهذه القوّة؟ ولماذا تكون القصص على هذا النحو بدلاً من كلّ الأشكال الّتي يمكن أن تكون عليها؟ أعتقد أنّ بنية المشكلة تلك تكشف وظيفة رئيسة لسرد القصص، فهي تشير إلى أنّ العقل البشري خُلِق من أجل القصّة، ولهذا يمكن تشكيله عبرها.

البطل يموت بدلًا منّا

يقوم طيّارو المقاتلات البحريّة بعدد من المهامّ الصعبة، لكن ربّما كان أعظم تحدٍّ يواجهونه هو الهبوط بطائرة يبلغ وزنها خمسون ألف رطل -مُحمَّلَة بوقود

---

(1) (1928) هو أستاذ لسانيّات وفيلسوف معروف، له الكثير من الأعمال المترجَمة إلى العربيّة منها أشياء لن تسمع بها أبدًا، وهيمنة الإعلام، وماذا يريد العمّ سام؟

الطائرات والمتفجّرات الخطيرة- على مَدْرج يبلغ طوله خمسمئة قدم، يجتاز المحيط بسرعة تناهز الثلاثين عقدة. صحيح أنّ حاملة الطائرات ثقيلة وقويّة، لكنّ المحيط أشدّ وطأة، فالمدرج بأكمله يتحرّك مع الأمواج. ينتشر الناس والطائرات على ظهر حاملة الطائرات، ويحمل باطن السفينة الضخمة آلاف الأرواح، وصفوفًا مريعة من القنابل والقذائف، ومُفاعِلاً نوويًّا. ويتعيّن على طيّاري البحريّة أنْ يهبطوا على هذا الخيط من الإسمنت مهمَا كانت الأحوال الجوّية وفي عتمة الليل، عليهم أنْ يفعلوا ذلك دون تحطيم طائراتهم، أو قتل زملائهم، أو التسبّب في كارثة نوويّة. لذلك، وقبل السماح للطيّارين الشبّان بتجربة الهبوط الفعلي، يحشرهم المدرّبون في نموذج محاكٍ للطائرة يمنحهم كثيرًا من منافع التدرّب على الهبوط، دون التعرّض إلى المجزرة المحتمَلة للهبوط الحقيقيّ وجحيمه.

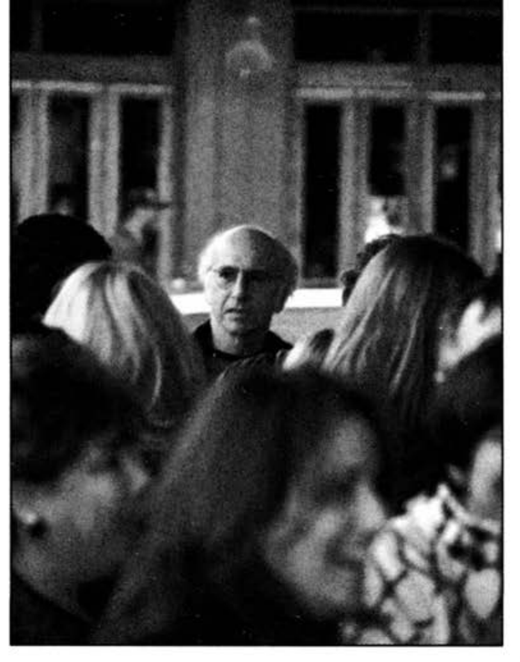
إنّ الهبوط بطائرة على حاملة الطائرات لأمرٌ معقّد، لكنّ الملاحة في تعقيدات الحياة البشريّة الاجتماعيّة أكثر تعقيدًا، وقد تكون عواقب الفشل دراماتيكيّة بالقدر نفسه. فكلّما احتشد الناس في مجموعات، فإنّهم على الأرجح سيتآلفون فيما بينهم، ويتصادقون، أو يتقاتلون.



طائرة هِلدايفر وهي تدور بغية الهبوط على حاملة الطائرات يوركتاون يو إس إس أثناء الحرب العالميّة الثانية.

إنّ التدريب لأمرٌ مهمٌّ؛ إذْ يتدرّب الناس على لعب كرة السلّة أو عــزف الكمان في بيئة قليلة المخاطر، حيث يتمكّنون من الأداء جيّدًا حين يكون الخطر عاليًا، في الاستاد أو في قاعة الحفلات الموسيقيّة. والقصّة، كما يرى المفكّــرون التطوّريّون مثل بريان بويد وستيڤن پنكر وميشيل سكاليس ســوغياما[1]، هــي المكان الّذي يتردّد عليه الناس للتمرّن على المهارات الأساسيّة للحياة الاجتماعيّة البشريّة.

ولا يُعدُّ هذا الكلام جديدًا في علم النفس التطوّري، فهو تنويع على واحد من المسوّغات التقليديّة للأدب؛ إذْ تقول جانِت بيروي، مثلاً، إنّ التجربة الغيريّة قليلة التكلفة–وخاصّة التجربة العاطفيّة– هيَ الفائدة الأولى من الأدب، وتصفها بقولها "إنّ الأدب يقدّم أحاسيس لا يتعيّن علينا دفع ثمنها. فهو يســمح لنــا أنْ نُحبّ وأنْ نشــجب، ونصــفح ونأمل، ونجزع ونكره، دون أيّ خطر تحمله هذه المشاعر عادة".



يُقدّم البرنامج الكوميدي من قناة إتش بي أو اكبخ حماسك درسًا في التعامل مع التعقيدات الخطرة للحياة الاجتماعيّة. ترتكب الشخصيّة الرئيسة، لاري ديڤد (الظاهر في الصورة)، المُصابة بمتلازمة إسبرغر، خطأً مشينًا حقًّا، لعجزه عن فهم العرض الغريب للتفاعل البشري والتآلف معه.

---

(1) پــنكر (1954) عالم نفس ولغة، عُرف بدفاعه عن علم النفس التطوّري، له عدد مــن الكُتب منها الغريزة اللغويّة (1994) ومادّة التفكير (2007) وأفضل ملائكــة الطبيعــة البشريّة (2011). سوغياما: عالمة نفس وإناسة متخصّصة في السلوك الرمزي والجمالي وتركّز على السرد والفنّ واللعب.

يدعو عالم النفس والروائي كيث أوتلي[1] القَصص بالمحاكي للطائرات في الحياة البشريّة الاجتماعيّة؛ إذْ تُؤمّن القِصص تَدرُّبنا على التحدّيات الكبرى في الحياة الاجتماعيّة، مثلما يسمح محاكي الطائرات للطيّارين بالتمرّن آمنين. كما يعرض لنا الأدب، مثل محاكي الطائرات، محاكاة كثيفة للمشاكل الّتي تمضي بالتوازي مع تلك التي نواجهها في الواقع. وتتمثّل المزية الرئيسة للأدب، مثل محاكي الطائرات، في أنّنا نحظى بتجربة غنيّة دون أنْ نموت في النهاية. فنتمكّن من محاكاة ما سيكون عليه الأمر عند مواجهة رجل خَطِرٍ، أو عند إغواء شريك أحدهم، مثلاً، فيموت البطل في القصة بدلاً مِنَّا.

وهكذا، يمضي هذا الخطّ من النقاش، نحن نبحث عن القِصص لأنّنا نستمتع بها؛ غير أنّ الطبيعة شكّلتنا على نحوٍ نستمتع فيه بالقِصص، لكنّنا نتمكّن في الآن نفسه من الحصول على فائدة التمرين. إنّ الأدب هو تقنية قديمة لواقعٍ افتراضيٍّ، تتخصّص في محاكاة المشاكل البشريّة. هذه النظريّة مثيرة للاهتمام حقًّا، لكن هل هناك أيُّ برهان عليها سوى بنية المشكلة؟

المحاكاة تعني الفعل

يقطع البرنامجَ التلفزيونيَّ الّذي أشاهده، فاصلٌ إعلانيٌّ للدوري الوطني لكرة القدم، ويستحوذ الإعلان على انتباهي قبل أن يخطر لي تغيير القناة. يجري ولد داكن البشرة بالحركة البطيئة على عشب أخضر إلى غرفة معيشتي مباشَرة؛ ثمّ يتبسم مُلقيًا نظرات -نصف خائفة، ونصف مبتهجة- على أحد أو شيء مّا على يمينه. يقتحم المشهد من خارج مرمى النظر، شابٌّ وسيم ضخم (لاعب خطّ الدفاع لفريق هيوست تكسانز)، فيما يُمسك الولد الضاحك مثل كرة القدم ويجري إلى الكاميرا، بالحركة البطيئة أيضًا. ثمّ يتبسم كلٌّ مِنَ الرجل والولد ابتسامات عريضة، ولا يمكنني أنا، الجالس وحيدًا في غرفة المعيشة، إلاّ أنْ أبتسم ابتسامة عريضة يحرّض عليها الإعلان.

(1) (1939) روائي وأستاذ علم النفس في جامعة تورنتو، من أعماله: رواية قضيّة إميلي في (1994)، العواطف: تاريخ موجز (2008).

في تسعينيّات القرن الماضي، اكتشف علماء أعصاب إيطاليّون عصبونات مرآويّة بمحض الصدفة. فقد زرعوا قطبًا كهربائيًّا في دماغ قرد، لاكتشاف المناطق العصبيّة المسؤولة عن أمر اليد، مثلاً، حين تمتدّ وتمسك الجوزة. وباختصار، فقد اكتشف العلماء أنّ مناطق بعينها من دماغ القرد تُشِعّ، ليس حين يمسك الجوزة فحسب، بل كلّما رأى قردًا آخر أو شخصًا يمسك جوزة.

منذ ذلك الوقت، بدأ سيل من الدراسات حول العصبونات المرآويّة على القردة والبشر. ويعتقد الكثير من العلماء حاليًّا أنّنا نملك شبكات عصبيّة تنشط عندما نقوم بفعل أو نحس شعورًا، وحين نراقب أحدًا آخر يقوم بفعل أو يحس شعورًا أيضًا. ربّما توضّح هذه الفرضيّة السبب الّذي يجعل من الحالات الذهنيّة حالات مُعدية. وقد تكشف، على مستوى أوّليّ من الدماغ، ما حدث لي حين رأيت إعلان الدوري الوطني لكرة القدم ذاك. فقد أثارت مجرّد رؤية الابتسامات المضحِكة على وجه لاعب كرة القدم والولد، استجابة مرآتوّة آليّة في دماغي. لقد أُصِبتُ بسعادتهم حرفيًّا.

قد تكون العصبونات المرآتوّة أساس قدرتنا على إجراء محاكاة فعّالة في أذهاننا. وقد كتب ماركو إياكوبوني[1]، أحد الروّاد في أبحاث الخلايا العصبيّة، أنّ الأفلام تبدو حقيقيّة تمامًا بالنسبة إلينا:

> **لأنّ العصبونات المرآويّة في أدمغتنا تُعيد خلق الضغط الّذي نراه على الشاشة من أجلنا، فنحن نشعر بالتعاطف مع الشخصيّات الأدبيّة – ونعرف شعورها– لأنّنا نختبر بأنفسنا المشاعر نفسها حرفيًّا. وحين نشاهد بعض نجوم السينما يتبادلون القُبل على الشاشة، تكون بعض الخلايا المشتعلة في أدمغتنا هي الخلايا ذاتها الّتي تشتعل عند تقبيل أحبّائنا. إنّ كلمة "مُعْدٍ"، ليست كلمة قويّة تمامًا لوصف تأثير هذه العصبونات المرآويّة.**

(1) (1960) أستاذ إيطالي في الطبّ النفسي. له عدد من الكتب حول علم الأعصاب والعصبونات المرآويّة.



أطفال حديثو الولادة يقلّدون تعابير الوجه. يرى أندرو ميلتزوف[1] (الظاهر في الصورة) وزملاؤه أنّ العصبونات المرآويّة قد تساعد في شرح قدرة المواليد الّذين تبلغ أعمارهم أربعين دقيقة، على تقليد تعابير الوجه وإيماءات اليد.

وانهالت الاعتراضات كما يحدث مع أيِّ علم ناشئ. يؤمن بعض علماء الأعصاب أنّنا نفهم ما يحدث في عقل شخص آخر بمحاكاته على مستوى عصبيٍّ، بتصوير مرآويٍّ لحالة دماغ ذلك الشخص في دماغنا؛ غير أنّ علماء آخرين كانوا أكثر حذرًا. ولكن سواء كانت العصبونات المرآويّة هي التفسير النهائي أو لم تكن كذلك، فإنّنا نعرف من الدراسات المخبريّة أنّ القَصص يؤثّر فينا جسديًّا، لا ذهنيًّا فحسب. فحين يكون بطل العمل في مأزق، تتسارع نبضات قلوبنا، وتتسارع أنفاسنا ونتعرّق أكثر. وعند مشاهدة فيلم رعب، ننكمش على نحو دفاعيٍّ حين تُهاجَم الضحيّة. وحين يتشاجر البطل مع الخصم، قد نتحرّك قليلاً في مقاعدنا وكأنّنا نتفادى اللكمات؛ كما نتلوّى ألمًا ونبكي **لخيار صوفي**، ونضحك حتّى الألم مع **كنديد** أو **الخوف والكراهية** في لاس

(1) (1950) عالم نفس أمريكي، له عدّة مؤلّفات منها: تقليد الرُضّع لإيماءات الوجه واليدين (مع آخرين).

ڤيغاس. ونزدرد ريقنا ونتعرّق أثناء مشهد الاستحمام في **سايكو**، ونضع أيدينا أمام عيوننا، ثمّ نسترق النظر من الفراغات بين أصابعنا، وتكون الصدمة الّتي نعانيها حقيقيّة تمامًا، إلى درجة نتوقّف فيها عن الاستحمام لأشهر قادمة[1].

يبيّن عالِمَا الحاسوب بايرون ريڤز وكلِفورد ناس[2] في كتابهما **معادلة الإعلام** أنّ الناس يستجيبون لموضوعات الخيال وألعاب الحاسوب، بقدر ما يستجيبون لأحداث حقيقيّة. فـ "الإعلام يعادل الحياة" كما يرى ريڤز وناس. ولا يمكن لمعرفتنا بأنّ القصص خيال أن تُوقف العقلَ العاطفيّ عن معالجتها بوصفها حقيقة. وهذا هو السبب في رغبتنا، شديدة الغباء في الصراخ على البطلة في فيلم الرعب قائلين: "ارمي الهاتف واهربي! اهربي حُبًّا بالله! اهربي"، فنحن نستجيب بطريقة طبيعيّة جدًّا للمثير الخيالي؛ ولذلك حين يرغب علماء النفس في دراسة عاطفةٍ مثل الحزن، فَهُمْ يَعرِضون للناس مقاطع من أفلام مؤثّرة مثل **المنادي العجوز** أو **قصّة حبّ**[3].

تُدرس استجاباتنا للأدب حاليًّا على مستوى عصبيّ. فحين نرى أمرًا مخيفًا أو مثيرًا جنسيًّا أو خطرًا في فيلم، تُشعُّ أدمغتنا وكأنّ ذلك الشيء يحدث لنا فعلاً، لا مجرّد خيال سينمائيّ. وكمثال على ذلك، شاهد الناس في مختبر دارتماوث لأبحاث الدماغ، مقاطع من أحد أفلام الغرب الأمريكي لكلنت إيستوود بعنوان **الطيّب والشرّير والقبيح**[4]، في الوقت الّذي كانت فيه أدمغتهم

---

(1) بالترتيب: خيار صوفي هي رواية لويليام ستايرن فازت بالجائزة الوطنيّة للكتاب عام، 1980 وحُوّلت إلى فيلم في عام 1982 بطولة ميريل ستريب وكيڤن كلاين. كنديد أو التفاؤل لڤولتير ترجمها إلى العربيّة عادل زعيتر، وصدرت عن دار التنوير. سايكو: فيلم لألفرد هتشكوك في عام 1960.

(2) بالترتيب: (1949) أستاذ الاتّصال في معهد بيركورت للطاقة. (1958-2013) أستاذ الاتّصالات في جامعة ستانفورد.

(3) بالترتيب: فيلم من إنتاج والت ديزني في عام 1957، من بطولة تومي كيرك ودوروثي ماكغواير مأخوذ عن رواية لفريد غبسون. فيلم أمريكي من بطولة آلي ماكغرو وريان أونيل عن رواية بالاسم نفسه لإريك سيغال.

(4) فيلم أُنتج في عام 1966 حول ثلاثة رجال يبحثون عن ثروة إبّان الحرب الأهليّة الأمريكيّة.

تُفحَص بالرنين المغناطيسي. لقد اكتشف العلماء، بقيادة آن كرندل[1]، أنّ عقول المشاهدين "أُصِيبتْ بعدوى" العواطف الّتي كانت تُمثّل على الشاشة أيًّا كانت. فحين كان إيستوود غاضبًا، بدتْ عقول المشاهدين غاضبة أيضًا؛ وحين كان المشهد حزينًا، بدتْ عقول المشاهدين حزينة أيضًا.

وفي دراسة مماثلة، وضع فريق من علماء الأعصاب بقيادة مِيما جابي[2] المشتركين في البحث على جهاز المسح بالرنين المغناطيسي، حين كانوا يشاهدون مقطعًا قصيرًا لممثّل يشرب من كوبٍ، ثمّ يكشّر بامتعاض. كما فحصوا مشتركين حين كان الباحثون يقرؤون سيناريو بصوت عالٍ، طالبين منهم أنْ يتخيّلوا أنفسهم يمشون في الشارع، ويصطدمون عن طريقٍ الخطأ بمخمور يتقيّأ، ويبتلعون بعض القيء في أفواههم. ثمّ فحص العلماء أدمغة المشتركين حين كانوا يتذوّقون فعليًّا سوائل مثيرة للغثيان. لقد شعّت المنطقة ذاتها من الدماغ في كلٍّ من الحالات الثلاثة (الجزيرة الأماميّة، موطن الاشمئزاز). ويقول أحد علماء الأعصاب: "هذا يعني أنّه سواء أشاهدنا فيلمًا أم قرأنا قصّة، فإنّ الأمر نفسه يحدث، أيْ أنّنا نُفعّل تمثيلاتنا الجسديّة لما يبدو عليه الأمر عند الشعور بالقرف، ولهذا السبب يُمكن لقراءةِ كتاب أو مشاهدةِ فيلم، أنْ تجعلنا نشعر بما يشعر به البطل حرفيًّا".

تنسجم هذه الدراسات حول "الدماغ في الأدب" مع نظريّة محاكاة المشكلة في رواية القصص. فهي تشير إلى أنّنا عندما نقرأ الأدب، تشتعل أعصابنا بقدر ما قد تشتعل حين نُواجَهُ حقيقةً، بـ **خيار صوفي**، أو حين نستحمّ للاسترخاء ويمزّق قاتل مّا الستارةَ فجأة.

من المحتمل أن يحسّن استغراقنا المستمرٌّ في حلّ المشكلة الأدبيّة قدرتنا على التعامل مع المشكلات الحقيقيّة. وإن كان هذا صحيحًا، فسيفعل الأدب ذلك من خلال إعادة تشغيل أدمغتنا حرفيًّا. هناك مسلّمة في علم الأعصاب تقول إنّ "الخلايا الّتي تحترق معًا، تعمل معًا". وحين نتمرّن على مهارة، فإنّنا نتحسّن لأنّ

(1) أستاذ مساعد في جامعة إنديانا، متخصّصة في أبحاث علم الأعصاب والسلوك.

(2) أستاذ مساعد في قسم الطبّ النفسي في كلّية الطبّ في جامعة تكساس.



بدأ العلماءُ التجريبَ على أشخاصٍ افتراضيّين في المختبر. في الصورة، يكرّر الباحثون في جامعة كلّية لندن تجربة ستانلي مِلغرام[1] الشهيرة مع الصدمة الكهربائيّة؛ باستثناء أنّهم كانوا يعذّبون رسمًا شبه حقيقي بدلًا من شخص حقيقي. وبِغضّ النظر عن معرفة كلّ المشاركين بأنّ المشهد مزيّف، إلّا أنّهم نزعوا إلى الاستجابة -سلوكيًا ونفسيًا- وكأنما كان التعذيب حقيقيًا.

تكرار المهمّة يُرسّخ صِلاتٍ عصبيّة أكثر كثافة ونجاعة. وسبب تدريبنا هو غرس عاداتٍ في أدمغتنا، لجعل أفعالنا أوضح وأسرع وأكثر ثقة.

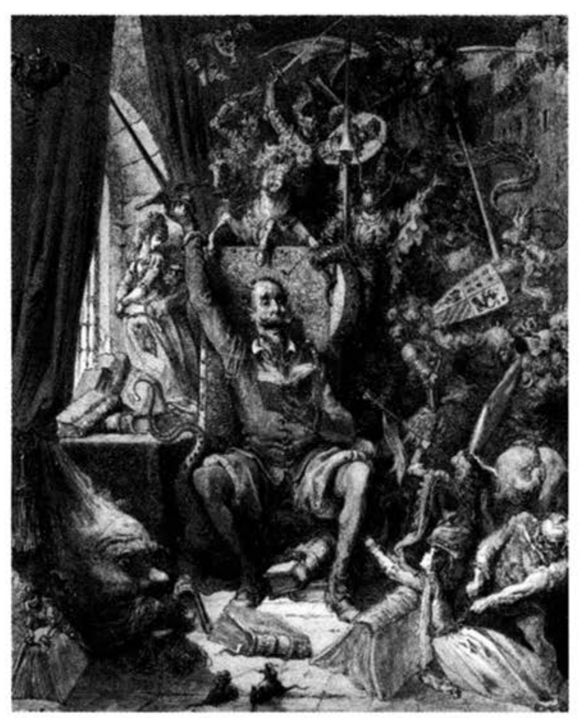
في هذه المرحلة، لا بدّ أنْ أميّز بين النموذج المحاكي للمشكلة الّذي أصفه، ونموذج مماثل يدافع عنه ستيڤن پنكر؛ إذْ يقول في كتابه الرائد **كيف يعمل العقل**، إنّ القصص تُزوّدنا بمجموعة ذهنيّة من المعضلات الّتي قدْ نواجهها يومًا، إلى جانب حلول ناجعة. فنحن نحضّر أنفسنا للحياة الواقعيّة باستيعاب خطط لعبة السرد، مثلما يتذكّر لاعبو الشطرنج الجادّون الاستجابات الأمثل للحركات الهجوميّة والدفاعيّة باحتمالاتها الكثيرة جدًّا.

لكنّ لهذا النموذج عيوب؛ إذْ يمكن للأدب، كما أوضح بعض النقّاد، أن يكون مرشدًا فظيعًا للحياة. فماذا لو جرّبتَ فعليًّا تطبيق الحلول الأدبيّة على

(1) (1933-1984)، عالم نفس اجتماعي أمريكي. قدّم عددًا من الدراسات المثيرة للجدل، أشهرها بحثه حول الانصياع للسلطة، وكان الهدف هو قياس مدى استعداد المشاركين لتنفيذ أوامر تخالف ضمائرهم في سبيل طاعة السلطة. وقد أنتج وثائقيًّا حول هذا الاختبار بعنوان الطاعة.

مشاكلكَ؟ قد ينتهي بك الأمر إلى الطواف مثل المجنون المضحِك **دون كيخوته**، أو الحمقاء بصورة مأساويّة **إيما بوفاري**، إذْ يمضي كلاهما تائهًا، لخلطهما بين الخيال الأدبيّ والواقع.

لكن ثمّة مشكلة أخرى في فكرة پنكر، فهي تعتمد تقريبًا على ذاكرة واضحة، أيْ نمط الذاكرة الّذي نستطيع بلوغه بوعي. ومع ذلك، هل تذكر ما الرواية أو الفيلم اللّذان أثّرا فيك عميقًا خلال السنوات العديدة الماضية؟ وماذا تتذكّر عنهما الآن حقًّا؟ إنْ كنتَ مثلي، ستتذكّر بضع شخصيّات رئيسة والموضوع الجوهري؛ فيما ستضيع، للأسف، كلّ التفاصيل الدقيقة تقريبًا في ضباب النسيان. وهذا فيما يتعلّق بالقصّة الّتي هزّتك كثيرًا، لكن فكّر الآن في آلاف البرامج الكوميديّة والأفلام والقصص المنثورة العابرة، الّتي استمتعتَ بها في مرحلة مّا، فلن تجد أيًّا من تفاصيلها تقريبًا في مخزون ذاكرتك.



عالم من الأفكار المشوّشة، أخذت من كتبه، وازدحمت في خياله" (ميغيل دو ثربانتس، دون كيخوته، (1615-1605

لكنّ النموذج المحاكي الّذي أصفه لا يعتمد على قدرتنا على تخزين السيناريوهات الأدبيّة بطريقة دقيقة وسهلة التناول، بل يعتمد على ذاكرة كامنة، أيْ ما تعرفه أدمغتنا دون وعيٍ منّا. إذ يتعذّر على الذهن الواعي بلوغ الذاكرة الكامنة، لأنّها تكمن خلف كلّ العمليّات اللاواعية الّتي تحدث أثناء قيادة السيارة، أو أرجحة مضرب الغولف، أو حتّى اجتياز الجمهور المترنّح في حفلة كوكتيل. وتقوم نظريّة المحاكي على بحثٍ يُظهر أنّ "التمرين الواقعيّ لأيّةِ مهارة... يؤدّي إلى أداء أفضل، بغَضِّ النظر عمّا إذا كانت حلقات التمرين تُتذكّر بوضوح". فحين نقرأ الأدب، تشتعل أذهاننا وتعمل، مُوسِّعة المسالك العصبيّة الّتي تنظّم استجاباتنا لتجارب الحياة الواقعيّة.

تداول الباحثون هذه الفكرة لسنوات، لكنّهم حقّقوا قليلاً من التقدّم في اختبارها. ولا يعود هذا إلى أنّ الفكرة مزعزعة، بل لأنّ الباحثين ليسوا معتادين ببساطة، على البحث عن إجابات علميّة لأسئلة أدبيّة. يختبر ضبّاط البحريّة نجاحَ محاكي الطائرة، برؤية مهارة الطيّارين الّذين تدرّبوا عليه، ناهيك عن كونهم أحياء، في نهاية تدريبهم، أكثر من الطيّارين الّذين قادوا الطائرات قبل ظهور المحاكي. وكان الدليل بيّنًا، فقد نجحت محاكيات الطيران. وبالطريقة نفسها، إنْ كانت الوظيفة التطوّريّة للأدب - جزئيًّا على الأقلّ- هي محاكاة المعضلة الكبرى للحياة، فإنّ الأشخاص الّذين يقرؤون الكثير من الأدب لا بدّ أن يكونوا أكثر كفاءة ومهارة اجتماعيًّا، من الأشخاص الّذين لا يقرؤونه.

إنّ الطريقة الوحيدة لاكتشاف ذلك، هي العلم. وقد بدأ عالمَا النفس كيث أوتلي ورايموند مار[1] وزملاؤهما بذلك. حيث وجدوا في إحدى الدراسات أنّ قرّاء الأعمال الأدبيّة النهمين، يتمتّعون بمهارات اجتماعيّة أفضل - كما قِيسَتْ عبر اختبارات للقدرة الاجتماعيّة والعاطفيّة- من أولئك الّذين يقرؤون الأعمال اللاأدبيّة بشكل رئيس. ولا يعود هذا، كما اكتشفوا، إلى أنّ الأشخاص الّذين يتمتّعون مُسبَقًا بمهارات اجتماعيّة منجذبون طبيعيًّا إلى الأدب. ففي اختبار آخر،

---

(1) أستاذ علم النفس المشارك في جامعة يورك في كندا. وركّزت أبحاثه على مدى تأثير القصص المتخيّلة في إدراكنا للعالم الحقيقي.

لدراسة الفروقات في السمات الشخصيّة -بالإضافة إلى عوامل مثل الجنس والعمر ومعدّل الذكاء- وجد علماء النفس أنّ الأشخاص الّذين يقرؤون الأدب كثيرًا، تفوّقوا على قُرّاء نهمين للأعمال اللاأدبيّة في اختبارات المهارة الاجتماعيّة. وبعبارة أخرى، يقول أوتلي إنّ الفروقات في المهارة الاجتماعيّة "وضّحها جيّدًا نوع القراءات الّتي يقرؤها الأشخاص بشكل كبير".

لاحظْ أنّ هذه النتائج ليست ذاتيّة البرهان. ربّما تجعلنا الصورة النمطيّة للأشخاص المولَعين بالمطالعة والكسولين الانطوائيّين، نتوقّع أنّ الأدب يُفسد المهارة الاجتماعيّة أكثر ممّا يُحسّنها.

* * *

إليكَ الفكرة الجوهريّة كما ناقشناها حتّى هذه المرحلة: إنّ الأدب تقنية افتراضيّة فعّالة وقديمة، تحاكي المعضلات الكبرى للحياة البشريّة. فحين نحمل كتابًا أو نُدير التلفاز، فإنّنا ننتقل إلى كونٍ موازٍ. ونتعرّف عن كثب على صراعات الأبطال الّتي لا نتعاطف معها فحسب، بل نشدّد عليها بقوّة، فنشعر بسعادتهم ورغباتهم وخوفهم، وتنشط أذهاننا بسرعة كما لو كان ما يحدث لهم يحدث لنا فعليًّا.

يُقوّي الاشتعال المستمرّ لخلايانا العصبيّة استجابةً للمحاكاة الأدبيّة، المسالكَ العصبيّة ويُهذّبُها، بما يفضي إلى اجتياز ماهر لمشكلات الحياة. من هذه الزاوية، لا ننجذب إلى الأدب جرّاء خلل تطوّريٍ، بل لأنّ الأدب، بشكل عامّ، صالح لنا. ويرجع هذا الأمر إلى أنّ الحياة البشريّة، وخاصّة الحياة الاجتماعيّة، مُعقّدَة تعقيدًا شديدًا وتعجّ بالمخاطر؛ كما يسمح الأدب لعقولنا بأنْ تتمرّن على الاستجابة لأنواع التحدّيات الّتي تكون، مثلما كانت دومًا، حاسمة جدًّا في نجاحنا بوصفنا نوعًا. وكما سنرى، نحن لا نكُفُّ عن المحاكاة حين تغرب الشمس.



حكايا الليل

"يحلم الخنزير بجوز البلّوط، وتحلم الإوزّة بالذرة".

مثل هنغاري، مُقتَبس في كتاب سيغموند فرويد، تفسير الأحلام.

في فراشي، أتعرّق وألهث مشلولاً باستثناء كُرتيْ عينيَّ اللّتيْن تدوران تحت جفنيْهما.

أنا في الصحراء في آخر الغروب. أسير ويدي بيد ابنتي، البالغة من العمر ثلاث سنوات. كان الأفق بعيدًا، والأرض الصمّاء تتكسّر تحتنا من العطش.

أجلس عاليًا على حافّة وادٍ صحراويٍّ، فيما تتأرجح قدماي إلى الأسفل، وأنا أتابع فعاليّة رياضيّة في الوادي السحيق. كان الوقتُ آخر الليل، توهّج فيه الرياضيّون بضوء النار الّتي غمرت جدران الوادي مثل الأمواج؛ فأبتسم للعرض مستمتعًا، ومؤرجِحًا ساقيَّ على الحافّة مثل ولد.

كانت ابنتي في عالمها الخاصّ، ترقص على طول حافّة الجرف، وتدور، فتطير تنّورتها وشعرها المربوط على هيئة ذيل حصان. كنت أشاهدها تغنّي لنفسها في هدوء، وتتحرّك برشاقة على أطراف أصابعها، دون الحاجة إلى كعبيْها. كنتُ أبتسم لها، وأنا ألاحظ التفاصيل كلّها مُبديًا في الآن نفسه إعجابي الشديد بها، ثمّ أستدير كيْ أعود لمتابعة المباراة.



تسقط فجأة. كنت أعلم أنّ عليَّ القفز في إثرها، لكنّي لمْ أستطع الحركة. أُصاب بيأس أكبر ممّا عرفتُه يومًا، وأشعر بألم يفوق الاحتمال أو الشرح. لقد أخذها الموت -القاسي، عديم الإحساس- ولن يعيدها إليّ ثانية.

لكن حين حرّرني الحلم، حرّرها الموت. ولوهلةٍ، استلقيْتُ في الظلمة مذعورًا متشكّكًا في حدوث المعجزة. هل تحقّقت فعلاً أمنيتي المستحيلة والأكثر اتّقادًا؟ أستلقي في فراشي، وأُرسل إلى الفضاء صلاة شكر من ملحد.

كلّ ليلة من حياتنا أثناء النوم، نتجوّل في أرجاء بُعدٍ بديلٍ عن أبعاد الواقع. ففي أحلامنا، نشعر بخوف كثيف وحزن وفرح وغضب وشهوة. ونرتكب فظاعات، ونعاني من المآسي، وأحيانًا ننتعظ، وأحيانًا نحلّق، وأحيانًا نموت. فحين يستلقي الجسد هاجعًا، يبتكر الدماغُ القلقُ دراما أصليّة في مسارح أذهاننا.

يقارن الروائيُّ جون غاردنر القصصَ الخياليّةَ "بالأحلام المتواصلة والمُفعَمَة بالحيويّة"، وهذه المقارنة دقيقة دقّة وصف الأحلام "بالحيويّة والمتواصلة". ويعرّف الباحثون الحلم عادة بوصفه "هلوسات حسّية حركيّة كثيفة ذات بنية سرديّة". إنّ الأحلام، في الحقيقة، هي حكايا ليليّة، تُركّز على البطل (من يرى الحلم عادة) الّذي يصارع لتحقيق رغباته. ولا يمكن للباحثين أنْ يتحدّثوا عن الأحلام دون استحضار المفردات الأساسيّة في صفوف الإنجليزيّة 101(التمهيديّة): الحبكة والموضوع والشخصيّة والمشهد والبيئة ووجهة النظر والمنظور.



إنّ حكايا الليل غامضة. فمنْ منّا لمْ يندهشْ من الإبداع المجنون لأحلامه هو؟ وماذا يعني حين تظهر ذواتنا الحالمة عارية في كنيسة، أو تقتل بريئًا، أو تحلّق في السماء؟ ماذا يعني حين ترى نفسك أثناء الحلم في الحمّام، تحدّق مرعوبًا، في قزمٍ شرّير يبدو كأنّه يستمني على سلّة الغسيل، وحين تقرع أمّك الباب، تنظر أنتَ في المرآة، فلا ترى فيها قزمًا يجثم على سلّة الغسيل؛ هل يحدث هذا كلّه معك أنت فحسب؟ لا، فمن منّا لم يتساءل (كما فعلتُ بعد أن استيقظتُ متعرّقًا من حلمي الصحراوي) عن السبب الّذي جعل عقله يقرّر البقاء مستيقظًا طوال الليل لمجرّد تعذيب نفسه فحسب؟ ومن منّا لم يتساءل: لماذا نحلم؟

فُسّرت الأحلام لآلاف السنوات، على أنّها رسائل مشفّرة من عالم الأرواح، ولا يمكن فكّ شفراتها إلاّ بواسطة الكهنة ورجال الشامان[1] فحسب. وبحلول القرن العشرين، أعلن الفرويديّون بنبرة انتصار، أنّ الأحلام كانت فعلاً رسائل مشفّرة من "الهو"، ويمكن لكهانة المحلّلين النفسيّين فحسب أنْ تفكّ شفراتها. اقرأ شرح فريدريك كروز لإحدى أشهر الحالات الّتي درسها فرويد،

(1) سحرة دينيّون يتواصلون مع العالم الآخر في جلسات تحضير الأرواح.

حالة الرجل الذئب، سيرجي بانكيف[1]، لتتعرّف جوهر تفسير التحليل النفسيّ للحلم.

كان فرويد مُصمِّمًا على العثور على مشهد أوّلي ليكون المنبع الرئيس لأعراض بانكيف. وجعله يتمدّى (يصبح ماديًّا) من خلال تفسير واضح الاعتباطيّة لحلمٍ تَذكَّره بانكيف من عمر الرابعة بشكّ، عن ستّة ذئاب بيضاء أو سبعة (في الحقيقة كانت كلابًا، كما اضطرّ فرويد إلى الاعتراف لاحقًا) تجلس داخل شجرة خارج نافذته. كانت الذئاب هي الأبوان، كما فسّر فرويد، وكان بياضها يعني ثياب النوم فيما يعني سكونها عكس ذلك، أيْ اتّصالاً جنسيًّا، وقد كانت ذيولها الكبيرة، بالمنطق المتساهل نفسه، تعني الإخصاء، والنهار يعني الليل، ويمكّن اقتفاء هذا كلّه بكلّ تأكيد، من استنتاج أنّ ذاكرة بانكيف في العام الأوّل من عمره، سجّلتْ مشهد مضاجعة أبيه لأمّه بوضعيّة الكلب، لثلاث مرّات متتالية على الأقلّ في الوقت الّذي كان فيه بانكيف يراقبهما من مهده ويتغوّط في اعتراض مذعور.

ينظر علماء الأحلام هذه الأيّام، بازدراء جريء إلى الإرث الفرويدي. ويُسمّي أبرز علماء الحلم في الحقبة الحديثة ج. آلان هوبسن[2]، التحليل النفسي بأسلوب "بسكويتة الحظّ" في تفسير الأحلام. فالبحث عن ترميز خفيٍّ للأحلام، بالنسبة إلى باحثين مثل هوبسن، كان مضيعةً مأساويّةً للوقت. ونظرًا لتناقض فرويد بين الظاهر (الواضح) والمضمَر (الرمزي)، يصرخ هوبسن بأنّ "الحلم الظاهريَّ هو الحلم، هو الحلم، هو الحلم!" ولكن ما فائدة الأحلام إذا ما كانت رسائل مشفّرة من الآلهة أو الشخص نفسه؟

---

(1) فريدريك كروز: (1933) كاتب وناقد أدبي أمريكي. سيرجي بانكيف: (1886-1979) رجل روسي من الطبقة الأرستقراطيّة اشتهر بأنّه أحد مرضى فرويد، الّذي سمّاه بـ "الرجل الذئب" حفظًا على سرّيّة حالته، بعد حلم الذئاب.

(2) (1933) طبيب نفسي وباحث في الحلم؛ من كتبه: العقل الحالم (1988)، والنوم (1989)، وحلم الحياة: مذكرات تجريبيّة (2011).



سيغموند فرويد (1856-1939). التُقِطت هذه الصورة في الوقت الّذي نشر فيه كتابه الأشهر تفسير الأحلام (1900).

قد يكون للأحلام، مثل الأيدي، وظائف متعدّدة. فهناك دليل مثلاً على أنّ الأحلام يُمكن أن تساعدنا في تصنيف خبرات جديدة في الحافظات الصحيحة للذاكرتيْن، القصيرة والطويلة المدى. ويُؤمن كثير من علماء النفس والأطبّاء النفسانيّين بأنّ الأحلام يمكن أنْ تكون أيضًا شكلاً من العلاج الذاتي، يساعدنا على التعامل مع توتّراتِ حياتنا اليقظة؛ أو أنّها يمكن أن تُساعدنا كما اقترح الراحل فرانسيس كريك[1] الفائز بجائزة نوبل، على التخلّص من المعلومات عديمة الفائدة من أذهاننا؛ فالأحلام، بالنسبة إلى كريك، هي نظام تصريف: "نحن نحلم كيْ ننسى".

لكن رغم ذلك، يؤمن آخرون بأنّ الأحلام لا مغزى لها على الإطلاق. وقد قال باحث الحلم إوين فلانغان[2]: "لمْ تُصمِّمْ الطبيعة أحلامنا كيْ تخدم أيَّ

(1) (1916-2004) عالم أحياء وأعصاب بريطاني، فاز بجائزة نوبل للطبّ مع آخرين في عام 1962، لأبحاثهم المتعلّقة بتركيبة الحمض النووي.

(2) (1949) أستاذ الفلسفة وعلم الأحياء العصبي في جامعة ديوك. من أعماله: الهويّة والشخصيّة والأخلاق؛ مقالات في علم النفس والأخلاق (1990)، المعنى في عالم المادّة (2007).

غرض... لا شيء، صفر، ضجيج فحسب، مثل غرغرة المعدة أو صوت القلب". ليس الصوت النابض للقلب هدفًا لضخِّ الدم. يتغوّط الجميع، كما يقول كتاب الأطفال، لكن هذا ليس هدف الأكل، كما أنّ التغوّط ليس أثرًا جانبيًّا لحاجتنا إلى تناول الطعام. بالطريقة نفسها، وفقًا لفلانغان والكثير من الباحثين الآخرين، يُعَدُّ الحلم فضلات الدماغ؛ فهو منتج عديم الفائدة لكلّ العمل النافع الّذي يقوم به الدماغ النائم. لماذا رأيتُ حلم الصحراء؟ بلا سبب على الإطلاق.

تُعرَف النظريّة الناتجة للأحلام بالاختصار رات RAT (نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام). وتقوم هذه النظريّة على الفكرة القائلة إنّ لدى الدماغ عملاً هامًّا يقوم به ليلاً، خاصّة أثناء نوم حركة العين السريعة. وقد يكون هذا العمل الليليُّ أحد أسباب نومنا في المقام الأوّل، يتمكّن الدماغ بواسطته من إنهاء كلّ الأمور الّتي لا يتمكّن من إنهائها أثناء النهار.



ولكن لدينا جميعًا، كما سنرى في الفصل التالي، دارات دماغيّة تُمعِن النظر في المعلومات الواردة، وتنتقي الأشكال، ثمّ تُرتّبها في سرديّات. وحسب نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام، تُعاني هذه الدارات الحكائيّة خللاً، فهي لا تدرك أبدًا أنّ ازدحام الدماغ النائم وضجيجه لا معنى له. لكن بدلاً من ذلك، تتفاعل

مع هذا الازدحام مثلما تتفاعل تمامًا مع المعلومات الّتي تدخل أثناء ساعات اليقظة، محاولة تحويلها إلى سرد متماسك. ولا يقوم حكّاؤنا الداخليّ بهذا الأمر لسبب نفعيٍّ، بل يفعله لأنّه يعاني من حالةِ أرق أبديّةٍ ولأنّه مولع بالقصّة فحسب؛ وهو ببساطة لا يستطيع أنْ يتخلّص من هذا الإدمان.

تُعَدُّ نظريّةُ الاصطناع العشوائي للأحلام نظريّةً جريئة لأنّها، بتعريفها الحلم على أنّه فضلات ذهنيّة، تتحدّى قوانين علم النفس والحكمة الشعبيّة؛ كما أنّها نظريّة ذكيّة تُنظِّم الكثير من البيانات الفوضويّة حول الأحلام. لكن لماذا تكون الأحلام غريبة جدًّا؟ ولماذا يجلس الآباء هادئين فيما ترقص بناتهم الغاليات الباليه على حافّة جرف؟ ولماذا يستمني الأقزام، وهم غاضبون، في حمّامك؟ يُمكن أنْ تُعزى عناصر الحلم الغريبة كلّها لمحاولات الذهن اليائسة لصياغة سردٍ منتظمٍ من مدخلات عشوائيّة.

بينما يتّفق الجميع على أنّ بعض سمات الحلم قد تكون نتيجة، إلاّ أنّ نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام لم تحظَ بالإجماع؛ إذْ يرى منتقدو هذه النظريّة أنّه على الرغم من غرابة الأحلام حتمًا، إلاّ أنّها ليست غريبة تمامًا لتفسيرها بنظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام. ويُؤمن باحث الحلم الفنلندي أنتي ريفونسوَوْ[1] بأنّنا نتأثّر بسهولة شديدة بغرابة الأحلام، فنحن نتذكّر أحلامنا الغريبة جيّدًا. وبالقدر نفسه، نعجز عن تسجيل الأحلام الّتي تكون واقعيّة ومنطقيّة. وقد كتب ريفونسوَوْ عن نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام:

> **لا يمكن أبدًا لعمليّة عشوائيّة أن تخلق محاكاة معقّدة لعالم اليقظة كهذه المحاكاة. ولا شكّ في أنّ الغرابة هي سمة عاديّة للأحلام، لكنّها تُشكّل انحرافًا معتدلاً نسبيًّا مقابل الخلفيّة الصلبة للتنظيم المُعقّد؛ أيْ قليل من الضجيج في إشارة عالية التنظيم. ويمكن لنظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام أنْ تشرح فحسب الغرابة (الدرجة القليلة من الضجيج) لكن لا يمكنها تفسير الدرجة العالية من التنظيم الّذي تتجسّد فيه الغرابة.**

---

(1) عالم نفس وأعصاب إدراكي وفيلسوف فنلندي، يحاول في أعماله فهم الوعي بوصفه عمليّة حيويّة.

يُشير ريڤونسوَوْ أيضًا إلى أنّ لدى أنصار نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام ثقة غير مُبرّرة بمؤشّر السببيّة. حيث تفترض هذه النظريّة ببساطة أنّ حالات دماغيّة محدّدة تسبّب خصائص الأحلام؛ إذ يقول أنصار هذه النظريّة مثلاً إنّ الأحلامَ عاطفيّةٌ للغاية لأنّ الجهاز الحافي[1] واللوزتين الدماغيّتين – وكلها مرتبطة بالانفعالات– قد تُستثار أثناء نوم حركة العين السريعة. ولا تسمح نظريّة الاصطناع العشوائي للحلم بتفسير معقول بشكل مساوٍ، فالمراكز العاطفيّة في الدماغ تُستثار لأنّ الحالم يحلم انفعاليًّا.

ثمّ لدينا الوهن[2]، ويعني حالة الشلل التي تبدأ أثناء نوم حركة العين السريعة. ولكن لماذا نُصاب به؟ لا بدّ أن نفعل لأنّ أسلافنا، منذ حقب مضت، كانوا يؤذون أنفسهم والآخرين حين يعبّرون بالسلوك الصريح عن أحلامهم. فحين ترى حلمًا عن شجار مع زومبي آكل للحم، لن يعلم دماغك بأنّه يحلم، بل سيرى أنه يقاتل زومبي فعلاً، فيمطر الجسد بالأوامر: انحنِ! اطعن يسارًا! ارفعِ الصليب عن يمينك! اغرزه في العين! اجر خلفه! اجر! والسبب الوحيد لئلاّ تطيع أجسادُنا النائمة هذه الأوامر أنّها لا تتلقّاها أبدًا، إذْ تعترض عقباتٌ كلّ هذه الأوامر الحركيّة في جذع الدماغ.

لكنّ الحصار لا يبدو منطقيًّا من منظور نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام، فوفقًا لها، تخترع أجزاء بعينها من أدمغتنا قصصًا مجنونة من ثرثرة النوم التي ولّدتها أجزاء أخرى من أدمغتنا. لكن لا بأس، فباستثناء أنّ المراكز الحركيّة في الدماغ لديها نزوع متيّقظ لمعاملة حكاية الليل بوصفها حقيقيّة في المطلق، والاستجابة لها على نحو ملائم. فتقفز حين يقول الحلم اقفز، وتقاتل وتهرب حين يدعوك الحلم إلى الهرب. ولذلك، فإنّه من وجهة نظرِ نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام، تكون الأحلام سيّئة أكثر من كونها عديمة الفائدة، إنّها خَطِرَة.

---

(1) ويُعرف أيضًا بالجهاز الحوفي أو النطاقي، ويعتبره علماء التشريح بمثابة فصٍّ خامس في الدماغ، يقع في مركز كلٍ من النصفين الكرويّين، وهو مسؤول عن الوظائف الانفعاليّة في الجسم.

(2) يُدعى الونى أيضًا وتشير أحيانًا إلى شلل أو استرخاء العضلات في نوم حركة العين السريعة.

لن يكون الحلّ التطوّري الأبسط لهذه المشكلة حلاً فعّالاً لشلل الجسد بأكمله، أثناء نوم حركة العين السريعة، بل سيكون الحلّ الأبسط هو إسكات حكائنا الداخلي، أيْ أنْ نعطّله ليلاً، أو أن نمنعه مؤقّتًا من الوصول إلى بقيّة أفعال الدماغ. وبدلاً من ذلك، صمّم التطوّر حلاً يتيح للعقل أنْ يدير محاكاته بأمان، وكأنّ الأحلام تخدم غرضًا هامًّا يحتاج إلى الحماية.

ولكن قد يكون الأمر الأكثر تدميرًا لنظريّة الاصطناع العشوائي للحلم هو البرهان على أنّ الحلم ليس حكرًا على البشر، بل هو شائع عند الحيوانات الأخرى. فقد حفظت أجناسٌ مختلفةٌ الأحلامَ ونوم حركة العين السريعة وحصار الدماغ الّذي يجعل الحلم آمنًا، ما يوحي بأنّ للأحلام قيمة.

قطط جوڤيه

علم باحث الحلم الفرنسي ميشيل جوڤيه[1] في خمسينيّات القرن الماضي، أنّ العديد من الحيوانات تمرّ بنوم حركة العين السريعة والوهن. لكن هل تحلم فعلاً؟ جمع جوڤيه عددًا كبيرًا من القطط الضالّة، إلى جانب مناشير، وسكاكين تشريح، وخناجر، بغية أن يعرف؛ ثمّ فتح رؤوسها، وحدّد موضع خلايا الدماغ، ليبدأ في تنفيذ خطّته.

كان جوڤيه يحاول تدمير القدرة على صنع الحواجز في وهن الهرة. وإن كانت القطط تحلم، فستصل الإشارات الحركية من الدماغ إلى العضلات، كما رأى، وستعبّر القطط بالسلوك الصريح عن أحلامها. واضطرّ جوڤيه إلى أنْ يُحدِث الكثير من الضرر، عن طريق الخطأ والصواب، في خلايا الهررة الدماغيّة لتدمير آلية الوهن دون إضعاف قططه أو قتلها.

وضع جوڤيه قططه الناجية في صناديق من البلاستيك، ووصلها بأجهزة تراقب إشاراتها الحيويّة ونشاطها الدماغي، وصوّرتها كاميرا أثناء نومها. كانت

---

(1) (1925– 2017) أستاذ في الطبّ التجريبي في جامعة ليون. ويؤكّد في كتابه مفارقة النوم على أنّ وظيفة الحلم هي إعادة برمجة عصبيّة متكرّرة للحفاظ على الخصائص الوراثيّة النفسيّة للفرد في قاعدة شخصيّة.

نتائج جوفيه مدهشة وجليّة: إنّ الهررة تحلم. فقد تبيّن أنّ قطط جوفيه، بعد دقائق من دخول نوم حركة العين السريعة، تستيقظ فجأة. وتنفتح عيونها، وترفع رؤوسها وتنظر في الأرجاء. كانت عيونها مفتوحة، لكنّها لا ترى، ولم تستجب لإغراء الطعام اللذيذ، وحين مرّر الباحثون أيديهم أمام عيون القطط، لم تحفل.

كانت القطط تسافر بعيدًا في بلاد الأحلام، غافلة كليًّا عن عالم اليقظة. وكانت تتحرّك في نومها، فتتجوّل في الأنحاء وتستكشف. لقد اتّخذت وضعيّة المطاردة أو الاستلقاء منتظرة، واستغرقت في وضعيّة الافتراس، ووثبت على فرائس لامرئيّة وغرزت أسنانها في ضحاياها. كما أبدت القطط أيضًا سلوكًا دفاعيًّا، فقد كانت تهرب من المخاطر بقوائمها الخلفيّة وآذانها المسطّحة حينًا، وتقاتل الخطر بهسهسة وخربشات من مخالبها حينًا آخر.

باختصار، لمْ تُظهر تجربة جوفيه أنّ القطط تحلم فحسب، بل تحلم بأمور بعينها أيضًا. لقد قال ما هو واضح: "تحلم القطّة بأفعال يُعرف بها جنسها (الاستلقاء منتظرة والهجوم والغضب والخوف والمطاردة)". لكن فَلْتنتبه إلى قائمة جوفيه: إنّه لمْ يكتشفْ فعليًّا أنّ القطط تحلم بأفعال تُميّز جنسها، بل بدت قططه، بدلاً من ذلك، تحلم بمجموعة أضيق من المشاكل في حياة الهرّة، أي كيف تأكل ولا تُؤكل.

بالنسبة إلى قطّك العادي، ليست بلاد الأحلام عالمًا من نعناع الهررة[1] اللذيذ، وأشعّة الشمس الدافئة، وسمك التونة المعلّب، والتودّد بالمواء إلى الإناث في موسم التزاوج. إنّ عالم الحلم بالنسبة إلى القطط أقرب لجحيم الهررة منه إلى نعيمها، لأنّ الإحساس بالخوف والعدوانيّة يسودانه.

ظنّ جوفيه أنّ لبحثه تطبيقات على ما هو أبعد من الهررة. ووجد أنّه من غير الوارد أن تكون الأحلام نادرة في الحيوانات، وأنّه تمكّن من اكتشافها في الفصيلة الّتي دَرَسها فحسب. وآمن جوفيه بأنّ الأحلام يمكن أن تشيع في مملكة الحيوان وأنّها تخدم غرضًا مّا.

---

(1) نوع من النبات يشبه النعناع، تحبّه القطط.



اكتشف علماءُ أنّ الجرذان ربمّا تحلم، وهذا ما يفنّد نظريّة الاصطناع العشوائي للأحلام.

طرح جوڤيه احتماليّة أن تكون الأحلام ذات فائدة، إذْ تتدرّب الحيوانات في الأحلام، على استجاباتها لأنواع المشاكل وثيقة الصلة بنجاتها، فالجرذان تتمرّن على حلّ مشاكل الجرذان فيما يتمرّن البشر على حلّ مشاكل البشر. إنّما الحلم محاكاة لواقعٍ افتراضيٍّ، يشحذ فيه البشر والحيوانات الأخرى استجابات لتحدّيات الحياة الكبرى.

هناك نظريّة عامّة للأحلام لم تتمكّن فكرة جوڤيه من إدراكها مباشرة، ويعود ذلك جزئيًّا إلى أنّ كامل حقل بحوث الحلم، في خمسينيّات القرن الماضي، كان لم يزل متأثّرًا بفرويد. وتُعَدُّ الأحلام، بالنسبة إلى الفرويديّين، إرواءً مستترًا لرغبة مكبوتة، وبالتالي يؤكّد فرويد على المثل القائل: "يحلم الخنزير بالبلّوط والإوزّة بالذرة". لكنّ نظريّة جوڤيه، الّتي أيّدَها عدد من الدراسات حينها، كانت على النقيض من نظريّة فرويد حول إرواء الرغبات؛ إذْ يرى بحثٌ حديثٌ أنّ الأوزّة إذا ما كانت تحلم –ومن المحتمل أنّها تفعل– فهي على الأرجح لا تحلم بالذرة، بل تحلم بالثعالب. وتحلم القطط بالكلاب النابحة، ويحلم الناس بالأشرار، وبالفتيات الصغيرات اللاّتي يفقدن توازنهنّ ويسقطن في الفراغ.

يحلم الناس بالوحوش

تختلف بلاد الأحلام عمّا يظنّه كثير منّا، وتشكّل نظريّة فرويد حول الأحلام بوصفها رغبات مستترة، الفكرة الشائعة بأنّ أرض الأحلام، حالمة. "هل استمتعتِ؟"، تسأل زميلة لك عند عودهّا من إجازة، فتُجيبُكَ: "أوه، نعم، لقد كان حلمًا!"؛ وحين يحدث أمر رائع، تدعوه "حلمًا تحقّقَ".

لكن حمدًا لله أنّ الأحلام لا تتحقّق كلّها عادة. ويقول ج. ألان هوبسن "[في الأحلام] تحرّضنا موجات من الانفعالات القويّة -الخوف والغضب بشكل بارز- على الهرب أو شنّ الهجوم على طرائد خياليّة. ويكون القتال أو الهرب هو القاعدة في الوعي الحالم، ويستمرّ ويستمرّ، ليلة بعد ليلة، بكلّ ما في السكون الرائع للجذل الخياليّ مِن راحة استثنائيّة". وعلى الرغم من وجود قليلٍ من الجدل حول كيفيّة تفسير البيانات، فإنّ معظم باحثي الحلم يتّفقون عمومًا معً هوبسن على أنّ: "بلاد الأحلام ليست مكانًا سعيدًا".

تُجمع تقارير الحلم بطريقتيْن رئيستيْن. في الطريقة الأقلّ ضبطًا، يحتفظ المشترك بمفكّرة للأحلام، وحين يستيقظ صباحًا، يُدوّن حلمه مباشرة قبل أن يخفت؛ أمّا في الطريقة الأكثر ضبطًا، فيُجمَع المشتركون أثناء يقظتهم في المخبر، ويقول لهم الباحث: "بسرعة، بم كنتم تحلمون؟"، ثمّ تُحصى الأنماط في تقارير الحلم باستخدام تقنيات مختلفة من التحليل.

ألقِ نظرة على أحلامي منذ ليلة الثالث عشر من ديسمبر عام 2009، الّتي اندفعت لتسجيلها ما إن استيقظت:

- **حلمتُ أنّه صباح عيد الميلاد، استيقظتُ وأدركت أنّني أغفلت شراء هديّة لزوجتي. وحين أخذنا نفتح الهدايا، كان الجميع سعداء، لكنّي كنت أموت قلقًا: كيف أخرج من هذا المأزق؟**
- **حلم قَلِق آخر: كتب أحدهم خبرًا عن جزء هامّ من هذا الكتاب، هازئًا بي في الصحافة، وحاكمًا بتفاهة عملي.**
- **كنت أجري، وأنا أدفع ابنتي النائمة في عربتها. استيقظت أنابيل وتدحرجت من العربة مترنّحة، ثمّ انزلقت على حاجز مرصوف. فاندفعتُ**

مذعورًا خلفها، كان ظهرها قد خدش لكن ما عدا ذلك كانت بخير. ثمّ توقّفت امرأة غنيّة بسيّارة فارهة في جانب الطريق، وأوصلتنا إلى قصرها الضخم، حيث لعبت أنابيل مع أطفال آخرين في ملعب داخليّ مدهش.

- **كنتُ في منتجع، ربّما هو المنتجع الّذي قضينا فيه، أنا وزوجتي، شهر العسل. كان ثمّة امرأة جذّابة تحاول إقامة علاقة معي، وقبل أنْ أقرّر ما الّذي عليَّ فعله، عرفتُ أنّ هذا فخٌّ مُعَدٌّ لابتزازي.**

لم يكن أيٌّ من هذه الأحلام -المذكورة أعلاه- كابوسًا تمامًا؛ و لم يؤثّر أيٌّ منها في على النحو الّذي هزّني به حلم الصحراء. لكنّها كانت أحلامًا كثيفة القلق، هُدّدتْ فيها أهمّ الأشياء في حياتي: حُبّ زوجتي وعملي باعتباري كاتبًا وأمان طفلتي وسمعتي اجتماعيًّا (إنْ لم تكن فضيلة منّي).



رغم أنّنا لا نستطيع قطعًا إجراء تجربة جوفيه على الناس، فإنّ الطبيعة أجرت التجربة فعلًا، مرّاتٍ عديدةٍ. يُصيب اضطراب سلوك حركة العين السريعة الرجال المسنّين المصابين ببعض الاضطرابات العصبيّة، مثل مرض الباركنسون؛ إذْ يشوّش هذا المرضُ على الدماغ ويمنع حواجز الحلم من التشكّل في الخلايا الدماغيّة. وينهض الرجال المصابون باضطراب سلوك حركة العين السريعة، من الفراش ليمثّلوا أوامر عقولهم، في الوقت الّذي تكون فيه أدمغتهم نائمة وتحلم. ويبدو أنّ الرجال نادرًا ما يحلمون بأشياء سعيدة، مثلما حدث مع قطط جوفيه، ويكون الحلم بالمتاعب بدلًا من ذلك. ففي دراسة أُجرِيتْ على أربعة رجال مُصابين باضطراب سلوك حركة العين السريعة، أظهر كلٌّ مِن الأربعة سلوكًا عدائيًّا خطرًا أثناء نومهم، مؤذين أنفسهم أو زوجاتهم أحيانًا.

تتوافق مفكّرة أحلامي المصغّرة مع الأبحاث الّتي تُبيّن أنّ بلاد الأحلام زاخرة بالمخاطر الانفعاليّة والجسديّة. فقد كشفت كاتيا ڤالي[1] وأنتي ريڤونسوَوْ بعض الإحصاءات المدهشة، في مراجعة للمظاهر الخَطِرة للأحلام في عام 2009. وقد قدّر كلٌّ من ڤالي وريڤونسوَوْ أنّ الشخص العادي يحلم ثلاثة أحلام في مرحلة حركة العين السريعة في الليلة، وحوالي 1200 حلمًا في العام. كما استنتجا، بناءً على تحليل تقارير الأحلام لكثير من الدراسات الكبيرة أنّ 860 من هذه الأحلام الألف والمئتين، تُجسِّد حدثًا خطِرًا واحدًا على الأقل. (يعرّف الباحثان "الخطر" بشكل واسع لكنه مقبول، بأنه خطر جسدي، أو خطر اجتماعي، أو خطر يهدّد مقتنيات ثمينة). ولكن بما أنّ معظم الأحلام الخطرة تُجسّد أكثر من حدث خطر، فقد توقّع الباحثان أنّ الناس يرون حوالي 1700 حلم خطر في مرحلة حركة العين السريعة في العام، أو 5 تقريبًا في الليلة. وقد يعاني الشخص العادي مِن حوالي 60000 حلمًا خطرًا في نوم حركة العين السريعة، يراها في دورة حياة من سبعين سنة، وتُجسّد 120000خطرًا مختلفًا. باختصار، ما كتبته ڤيڤيان پالي عن تخّيل الأطفال وتمثيلهم يبدو أنّه ينطبق على الأحلام تمامًا؛ فهي "خشبة المسرح الّتي تخضع عليها كلّ الأمور السيّئة لتجربة أداء".

أقرّ ڤالي وريڤونسوَوْ أنّ إحصاءاهما بعيدة عن الدقّة، فهي مجرّد تصوّرات مبنيّة على بيانات ناقصة. ولكن سواء أكانت تقديرات الخطر هذه تزيد أم تنقص قليلاً، فإنّها ما زالت تُرسِّخ نقطة هامّة، ألا وهي أنّ بلاد الأحلام خطرة جدًّا، على نحوٍ لا يقبل الجدل، أكثر بكثير من عالم اليقظة بالنسبة إلى الشخص العادي. وكما كتب ريڤونسوَوْ: إنّ الخطر الّذي يُهدّد الحياة والأعضاء "نادرٌ للغاية في الحياة الواقعيّة حيث لو أنّها قُورنتْ بتكرارها في الأحلام، فمن المحتمل أنْ تتجاوز استمراريّة حدوثها في الحياة الواقعيّة". وكمثال على ذلك، لم يواجه طلّاب الكلّية الفنلنديّة الّذين اشتركوا في بحث ڤالي وريڤونسوَوْ، أيّة مخاطر جسديّة أثناء النهار، لكنّهم يواجهونها ليلاً.

---

(1) محاضِرة في علم الأعصاب الإدراكي في جامعة شوفدة في السويد.

من المهمّ أنْ نُؤكّد أنّ أنماط الخطر نفسها لم تظهر لدى طلاّب الجامعة في الغرب فحسب، بل في كلّ الشعوب الّتي أُخضِعت للدراسة، من الآسيويّين والشرق أوسطيّين وقبائل الصيّادين الجامعين المنعزلة والأطفال والبالغين. ويُعَدُّ النمط الأكثر شيوعًا في أنحاء العالم هو التعرّض للهجوم أو المطاردة، وتشمل الموضوعات العالميّة الأخرى السقوط من ارتفاع شاهق، والغرق، والتيه أو الوقوع في شرك، والعري على الملأ، والجرح، والمرض أو الموت، والاحتجاز في كارثة من صنع الإنسان.

ولهذا، ليس من الغريب أن تكون الانفعالات السائدة في أرض الأحلام سلبيّة. فحين تزورها، قد تشعر بالسعادة أحيانًا، أو حتّى بالزهو، لكن غالبًا ما تشعر أنك محبط من الغضب أو الخوف أو الحزن. ورغم أنّنا نحلم أحيانًا بأمور مثيرة، مثل الجنس أو التحليق مثل الطيور، إلاّ أنّ هذه الأحلام السعيدة نادرة أكثر ممّا نظنّ. حيث يطير الناس في حلم واحد فقط من بين مئتي حلم، ويحدث المحتوى الإيروسي أيًّا كان، في حلمٍ واحد فقط بين عشرة أحلام، وحتى في الأحلام الّتي يكون فيها الجنس موضوعًا رئيسًا، من النادر أن يقدّم بوصفه طرحًا ممتعًا. إنّ الأحلام الجنسية، بالأحرى مثل أحلامنا الأخرى، محفوفة بالقلق والشكّ والندم عادة.

الخيط الأحمر

تكون الأمور العاديّة في الحياة أقلّ عرضًا في الأحلام، باعتبار أنّ الصراع والأزمات تُجسَّد كثيرًا. فقد درس الباحثون، مثلاً، تقارير الأحلام من أربعمئة شخص يقضون ما متوسّطه ستّ ساعات في اليوم، وهُمْ منهمكون في تفاصيل العمل والحياة الطلابيّة، كالطباعة والقراءة والحساب والعمل على الحاسوب. ومع ذلك، لم تتجسّد أنشطتهم النهارية التي تسود ساعات يقظتهم أبدًا في أحلامهم. وبدلاً من ذلك، حلموا بالمتاعب. إن المتاعب هي خيط غليظ أحمر يربط تخيّلات اللعب التخيّلي، والأدب، والأحلام معًا، وتقدّم هذه المتاعب لمحة محتملة عن وظيفة تشترك فيها جميعها، ألا وهي منحنا الفرصة للتدرّب على

معالجة المعضلات الكبرى في الحياة البشرية.

ويرى تقدير معتدل، يحتسب أحلام حركة العين السريعة فحسب، أنّنا نحلم بطريقة نشطة شبيهة بالحكاية لساعتيْن تقريبًا في الليلة، أيْ واحدًا وخمسين ألف ساعة في دورة الحياة المتوسّطة، أو ستّ سنوات متواصلة من الحلم بلا توقّف. وتحاكي أدمغتنا، أثناء هذه السنوات، بضعة آلاف الاستجابات المختلفة لآلاف المخاطر والمشاكل والأزمات المختلفة. وبشكل قطعي، ليس هناك عادة طريقة تعرف بها أدمغتنا أنّ الحلم هو مجرّد حلم، كما يقول باحث الحلم وليم دِمنت[1]: "نحن نعيش الحلمَ بوصفه واقعًا"، لأنه "حقيقي"، من وجهة نظر الدماغ.

يرى عالمَا النفس في جامعة ميتشيغان، مايكل فرانكلِن ومايكل زايفور، أنّ لهذه الحقائق معاني هامّة:

> **حين تفكّر في ليونة الدماغ –بتمرين حركي صغير يستغرق من 10إلى 12 دقيقة يوميًّا على مهمّة محدّدة [ولتكن العزف على البيانو]، تعيد القشرة الحركيّة تشكيل نفسها في غضون أسابيع قليلة– فسيصوغ الوقت الّذي نقضيه في أحلامنا، بلا شكّ، الهيئةَ الّتي ستتطوّر بها أدمغتنا، ويؤثّر في ميولنا السلوكية المستقبلية. إنّ الخبرات الّتي نجمعها من الحلم على مرّ أيّام حياتنا ستؤثّر قطعًا في لياقتنا الكلية، ليس بوصفنا أفرادًا فحسب بل بوصفنا جنسًا.**

ولكن ماذا عن ذكرياتنا المسكينة؟ أقرّ كلٌّ مِنْ فرانكلِن وزايفور، أنّ نسيان الحلم هو سبب بديهي للغاية لتشتّت الأحلام. وبما أنّ ذكريات أحلامنا تحترق عادةً مع نور الصباح، فلا يمكن أن تكون ذات جدوى كبيرة بالنسبة إلينا.

ولكن كما سبق لنا أن رأينا، فقد تكون هناك مغالاة في تقدير المعرفة الواعية. هناك نوعان من الذاكرة: ذاكرة ظاهرة وذاكرة مضمرة. وتستند محاكاة المشكلة على الذاكرة المضمرة اللاواعية. فنعرف أنّ الدماغ يعيد تشغيل نفسه، وأنّنا لسنا بحاجة إلى التذكّر بوعي ليحدث ذلك التشغيل. ويأتي البرهان الأكثر

---

(1) (1929) باحث أمريكي في موضوع الأحلام، كما أنه مؤسس مركز أبحاث النوم في جامعة ستانفورد، من أعماله: لا بد أن يراقب أحدهم في الوقت الذي ينام فيه أحدهم (1974).

إدهاشًا على هذا الأمر من ضحايا النسيان، الّذين يمكن أن يتحسّنوا بممارسة مهامّ بلا اكتساب أيّة ذاكرة واعية للممارسة.

"علّمتُ" ابنتي آبي (الّتي كانت في السادسة حينها) كيف تقود درّاجتها بلا عجلات التدريب. وقلت "علّمتُ" لأنّ كلّ ما فعلته حقًّا هو أن أركض، مثل أب، قربها وهي تتمايل على الطريق، وتعلّم نفسها كيف تتوازن. وخلال أسبوع أو نحوه، كانت آبي قد تعلمت جيّدًا، وكانت تنعطف في استدارات محكمة على الطريق. كنت مندهشًا من أنّها تعلّمت كيف تستدير؛ وحين سألتها كيف فعلت ذلك، أجابت واثقة: "لقد لففت المقابض فحسب، وأدارت هي العجلة".

إجابة مقبولة، لكنّ الأمر لا يتعلّق بكيفيّة إدارة آبي لدرّاجتها. إنّ استدارة العجلة إجراء معقّد حقًّا، كما يشرح عالم الفيزياء في بيركلي جويل فاجانز[1]: "إذا حاولت أن تستدير لليمين على درّاجتك قبل أن تتعلّم أوّلاً إمالة دراجتك لليمين، ستجعلك القوة النابذة تتحطم بوقوعك إلى اليسار... تسمح إمالة الدراجة يمينًا للجاذبية بإلغاء القوّة النابذة، ولكن كيف تجعل دراجتك تميل يمينًا؟ بإدارة عجلة القيادة للاتجاه المعاكس، أي بإدارة المقابض لليسار. بعبارة أخرى، كي تستدير لليمين، عليك أن تدير المقابض لليسار أوّلاً!"

قد لا تحتفظ آبي يومًا بذكرى عن تعلّمها ركوب الدرّاجة، ولا ذكرى عن خوفها أو زهوها، ولا ذكرى عنّي وأنا ألهث قربها. لكنّها ستظلّ تعرف كيف تركبها. إنّ ركوب الدراجة مثال على قدرتنا على تعلّم شيء مّا، وتعلّمه جيّدًا، دون امتلاك أذهاننا الواعية أدنى فكرة عن كيفيّة حدوث ذلك، إذْ تعرف أدمغتنا جيّدًا أنّنا "لانعرف".

يثير المشكّكون من أمثال عالم النفس هاري هَنت[2]، في المقابل، ما يُعدُّ، في ظاهره، اعتراضًا أقوى على نظريّة محاكاة المشاكل في الأحلام. فإن كان المحاكي سيصبح ذا قيمة، عليه أن يكون واقعيًّا. فمثلاً، يدرّب محاكي الطيران

(1) أستاذ الفيزياء في جامعة بيركلي، حاصل على جائزة مؤسسة هيرتز للأبحاث.

(2) أستاذ علم النفس في جامعة بروك.

قليل الواقعيّة الطيّارين، لكنّ التمرين سيكون نقمة لا نعمة. ويرى هَنت وآخرون أنّ الأحلام لا يمكن أن تعمل بوصفها محاكيات، لأنّها ليست واقعيّة؛ إذ كتب: "يصعب عليَّ أن أفهم كيف يمكن لمخاوفنا المعيقة وجرينا بالحركة البطيئة وخطط الهروب المبنية على منطق غامض أن تكون تدريبًا على أيِّ شيءٍ تكيّفي".

لكن انظر إلى اعتراض هنْت، إنّه لا يصف الأحلام عمومًا، بل يصف الكوابيس. فقد أظهرت الدراسات أنّ الكوابيس أكثر غرابة من أنواع الحلم الأخرى، وأنّنا نتذكّرها بشكل أفضل. لذلك، فالفكرة الّتي تقول إنّ الأحلام غريبة تمامًا، قد تكون أثرًا جانبيًّا لأنواع الأحلام التي نتذكّرها غالبًا. وفي الحقيقة، تُظهر عيّنات كبيرة من تقارير الأحلام في دراسات متعدّدة، أنّ معظم الأحلام هي أحلام واقعيّة بشكل مقبول. ويَخلُص كلٌّ من ڤالي وريڤونسوَوْ إلى أنّ استجاباتنا لأزمات الأحلام عمومًا "مقبولة وملائمة ومرتبطة بحالة الحلم".

ووفقًا لريڤونسوَوْ، يُمثّل النموذج المحاكي للحلم فتحًا علميًّا هائلاً، "فنحن للمرة الأولى نكون في موضع يمكّننا حقًّا من فهم السبب الّذي يجعلنا نحلم". لكنّي أكّدت خلال هذا الكتاب أنّ تعريف وظيفة الحلم أو اللعب التخيّلي أو الأدب، لا يعني أنّنا حدّدنا الوظيفة. فقد يكون كابوسي الصحراويُّ طريقة لحضّي على الاهتمام أكثر بما يعزّ علي كثيرًا. لكن ليس هذا كلّ ما كانه. وأنا أشعر بالخزي لاعترافي، غير أنّ الحلم كان نسخة مبالَغًا فيها من مشهد نمطيٍّ؛ حين تنجح ابنتي في الحصول على القليل من انتباهي فقط أثناء قراءتي، أو أثناء متابعتي لمباراة كبرى على التلفاز. كان كابوسي، في جزء منه، توبيخًا حادًّا. وكان الحلم يقول إنّ المباراة الكبرى ليست هامّة، والكتاب على حجرك ليس بتلك الأهمّيّة. فانتبه: إنّ الفتاة هي الأهمّ[1].

(1) للاطّلاع أكثر حول النوم، انظر "أسرار النوم": الكسندر بوربلي، ترجمة: د. أحمد عبدالعزيز سلامة. سلسلة عالم المعرفة، العدد 163، يوليو 1992، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.



العقل حكّاء

"دعني أقدّم لك تعريفًا للإنسان؛ إنّه حيوان حكّاء. أينما ذهب لا يرغب في ترك يقظة فوضويّة، ولا فضاء فارغ، بل عوّامات مرشدة مريحة وسلسلة علامات من الحكايا. وعليه أنْ يواصل ابتكارها. فما دامت هناك قصّة، تكون الأمور على ما يرام. وحتّى في لحظاته الأخيرة، يُقال، في اللحظة الحاسمة من سقوط مميت –أو حين يكون المرء على وشك الغرق– يرى حكاية حياته تمرّ أمامه سريعًا."

غراهام سويفت[1]***، ووترلاند.***

إنّه الثلاثون من ديسمبر عام 1796. اجتمعت عصابة من المجرمين معًا في قبو كبير رطب تحت مستشفى بثلم في لندن. كان الزعيم المتجهم للعصابة، الملك بِل، يطوف في أنحاء القبو، مختبرًا آلته الرهيبة. فوقف على أصابع قدميه قرب البراميل الخشبية الكبيرة ذات الأطواق الفولاذية. كانت البراميل مليئة بأشياء بغيضة مثل سائل منويٍّ بشريٍّ، وبراز كلب، وعطن مجرور الصرف، وضراط الحصان. وضع الملك بِل أذنه على البراميل وسمع الأشياء تخض وترشح تحت

(1) (1949)، كاتب بريطاني، فازت روايته "الطلب الأخير" بجائزة جيمس تيت بلاك التذكارية مناصفة عام 1996، كما فاز في العام نفسه بجائزة البوكر وأثار فوزه شيء من الجدل لشبه روايته برواية وليم فوكنر "بينما أرقد محتضرة". حولت الكثير من رواياته إلى أفلام منها ووترلاند. ترجم له إلى العربية رواية "أحد الأمومة" مؤخرًا عن دار روايات (الإمارات).

الضغط. وتحسّس بأصابعه الأنابيب المهسهسة الّتي تمتدّ من البراميل مثل أفاعي سوداء، ناشرة أبخرة بغيضة في أحشاء الآلة. وحينما كان الملك بِل يتفحّص الجهاز، مرّ بالأوغاد الآخرين. فرأى شارلوت الصغيرة مستلقية على حصى باردة، نصف عارية متحرّرة من سلاسلها. ورأى جاك معلّم المدرسة يرسم أشكالاً بالقلم الرصاص في دفتره. نادى هذا الأخيرُ الملكَ بل بمزحة مضمرة: "أنا هنا لأرى عرضًا جميلاً!". لكنّ الملك بل واصل مشيه عابسًا؛ إذ لم يسبق لأحد، رجلاً كان أم امرأة أنْ جعله يبتسم. لَكنّ السير آركي ابتسم وضحك أيضًا، وهو يطلق مزحة ردًّا على معلّم المدرسة، قائلاً أمرًا مّا عن شارلوت الصغيرة، أمرًا وضيعًا. كان صوت السير آركي عاليًا، وهو يقلّد اللكنات دائمًا، إلى درجة أنّ الآخرين يشكّون في أنّه امرأة متنكّرة.

تجاهل الملك بِل الأحمقيْن، ودار حول المحرّك الكبير، وهو يُمرّر يديْه على السطح المصنوع من خشب البلّوط، متفحّصًا كلّ لوحٍ وكلّ برغي. سُمّيت الآلة بنوْل الغاز/آلة التحكم بالدماغ، لأنّها كانت صندوقًا كبيرًا مربّع الشكل، يقف على قوائم غليظة، ويبلغ ارتفاعه ستّ أقدام وعرضها خمس عشرة قدم من كل جانب.

اقترب الملك بِل من لوحة التحكم في الآلة، حيث تجلس عجوز مجدورة. ضايقها السير آركي وجاك معلّم المدرسة بلا رحمة، فهما يسمّيانها المرأة القفّاز. جلست هذه المرأة على مقعد وشغّلت ضوابط آلة التحكم بالدماغ بسرعة كبيرة. وكانت يداها المقفّزتان في كلّ مكان في الآن نفسه، تلفّان المقابض وتسحبانها، وتنقران مفاتيح التحويل، وتداعبان المفاتيح العاجية لأورغن. فمال الملك بل وهمس في أذنها: "أطلقي غاز الخرس".

لفّت المرأة القفّاز المقبضَ النحاسي الكبير، وارتجف المؤشّر مجتازًا مواضع معلّمة كالتالي: التحليق (الّذي يحبس أيّة فكرة في الذهن لساعات)، وتضخيم الدماغ (الّذي يشوّش الأفكار)، وعزل الغازات (الذي يجمع السوائل الخبيثة في الفساء من الشرج)، وانفجار القنابل (انفجارات مؤلمة في الرأس)، وزرع الأفكار في الدماغ وثني القدم (التي تعني ما تشير إليه)، وقطع الأعضاء وتمزيق الأنسجة

(وهو مؤلم جدًّا)، وأكثرها رعبًا هصر الكركند (وهو قاتل). أوقفت المرأة القفّاز المؤشّر على "غاز الخرس"، وغمغم بِل: "ابدئي".

لا تعرف المرأة القفاز شيئًا عن آلة التحكم بالدماغ، لكنها قضت سنوات عديدة في تشغيل الآلة، وها قد أصبحت الآن عالمة. كانت تشغّل العتلات وتعزف على الأورغن خاصّتها. وكلّ مفتاح من الأورغن يضبط المغلاق في برميل مختلف، وكل وضع للآلة يشبه أغنية مؤلّفة من نغمات إلكتروكيميائيّة.

داخل الآلة، تحت الضغط المهتز للمغناطيسات، بدأ النول الكبير بـ "حوك" الروائح الكيميائية من البراميل مباشرة إلى الهواء، وتدفّق الهواء المضغط إلى الأعلى وملأ أشرعة جهاز صغير شبيه بطاحونة الهواء يستقرّ على سطح آلة التحكم بالدماغ. وبدأت أشرعة الجهاز بالاستدارة، مطلقة غازًا لاطبيعيًا إلى الخارج والأعلى مثل الشعاع.

تسرّب الغاز الخبيث من جدار القبو وارتفع مخترقًا أغوارًا عديدة من التربة الرطبة والحجارة، ومرّ مخترقًا أرضيّة مجلس العموم، وركّز على رجل شابٌ بعينه يجلس في مكان الجمهور. شعر هذا الرجل الشاب، جيمس تِلي ماثيوز[1]، فجأة أنّ الهواء من حوله يتعكّر، وشعر بطعم الدم في فمه. عرف ما الّذي سيفعله، فحبس أنفاسه لوقت طويل، وجعل نمط تنفسه عشوائيًا، واختبأ، بفعله ذلك، من الآلة.

جلس ماثيوز وهو يتنفّس في إجهاد، مراقبًا رجال عصره العظماء، وهم يجأرون ويخورون على الأرض؛ فيما وقف رئيس الوزراء وليم بيت وشتم فرنسا، قارعًا طبول الحرب. لقد أكّد أداء بيت أسوأ مخاوف ماثيوز: إنّ رئيس وزراء إنجلترا أضحى دمية في يد عصابة آلة التحكم بالدماغ.

---

(1) كان ماثيوز أحد المرضى النفسيين في مستشفى المجاذيب في لندن، وكان يتوهم كثيرًا أن العالم واقع تحت تأثير هذه العصابات التي أجبرت بريطانيا على الدخول في حرب كارثية مع فرنسا كما أنها كانت تثير الفتن بين الدول. ولم يكن نشاط العصابة مقتصرًا على ماثيوز، لكنه كان الوحيد الذي استطاع كشف المؤامرة، وفقًا لأوهامه. وقد تطرق الطبيب جون هاسلم إلى حالة ماثيوز بالتفصيل في كتابه شروحات الجنون.



إعادة تجسيد الفنّان رود بِكنسون[1] لآلة التحكم بالدماغ، معتمدًا بأمانة على رسم جيمس تِلي ماثيوز.

فزع ماثيوز، فهو الوحيد الّذي يعرف حقيقةَ أنَّ حكومة إنجلترا قد هُزمت بمؤامرة كبيرة. وعاش -وهو تاجر شاي مفلس وشحّاذ- في قلب التاريخ، وعصابة آلة التحكم بالدماغ كانت تعرف ذلك. وهذا هو السبب الّذي دعا دوق يورك وملك بروسيا ليتحرّكا ضدّه في الخفاء، وهو السبب نفسه في تجاوز القوانين الوحشيّة لإبقائه هادئًا؛ وهو السبب نفسه أيضًا الّذي تحاول من أجله وكالات الحكومة بأكملها أنْ تسيطر على بريده.

لقد ارتكب ماثيوز خطأً فظيعًا، حين سمح لمخاوفه أن تلهيه، ونسي أن يختبئ من الآلة، فأخذ نفسًا عميقًا في هدوء تامٍّ، لكنّ الآلة عثرت عليه، فملأ رئتيه بالغازات البغيضة الواخزة. وعلم أنّه غاز الخرس، وشعر بالغاز يتدفّق في عروقه، معكّرًا سوائله ومجمّدًا العضلات في جذر لسانه. وفي ثوانٍ، سيفقد القدرة على الحديث، وعليه أن يتصرّف سريعًا. فنهض وصرخ في أعضاء البرلمان: "خيانة!"

---

(1) (1965) فنّان بريطاني، ولرؤية صور أوضح لآلة التحكم بالدماغ انظر الرابط:
http://www.roddickinson.net/pages/airloom/project-synopsis.php

كان جيمس ماثيوز تِلي محتجزًا في مستشفى بثلم، الّذي يعرف بمستشفى المجاذيب، بوصفه مجذوبًا تعذّر شفاؤه، رغم أنّه امتلك فعلاً عددًا من الأشباه (الدوبلغنجر)[1] للتحرّك بحرّية خارج أسوار المستشفى. أدرك ماثيوز، وهو يراوغ غازات آلة التحكم بالدماغ في مستشفى المجاذيب، أنه كان إمبراطور العالم، فكتب شكاوى لاذعة ضد الملوك والحكام الّذين اغتصبوا منه السلطة.

كان الطبيب جون هاسلم[2]، الّذي يباشر حالة ماثيوز، قد وصفها في كتاب سمّاه **شروحات الجنون** (المقطع السابق مأخوذ بشكل رئيس من كتاب هاسلم ومن دراسة مايك جاي[3] البديعة لماثيوز **عصابة آلة التحكم بالدماغ**). ويُعَدُّ **شروحات الجنون** دراسة حالة كلاسيكية في مجال الصحة العقليّة، والوصف الأول للفصام الارتيابي في الحوليات الطبية.

كان الفصام يُسمّى "اللغز الأساسي في الطبّ النفسي"، إذْ يقع المصابون بالفصام فريسة لعدد من الاعتقادات والتوهّمات والهلوسات الغريبة؛ وكثيرًا ما يسمعون، مثل ماثيوز، أصواتًا غريبة تهمهم في آذانهم، ويؤمنون أن أفعالهم تديرها قوى خارجية؛ أي غرباء من خارج الحدود، أو آلهة، أو شياطين، أو مؤامرات شرّيرة. كما أنّهم مسكونون بأوهام العظمة، إذ يرون أنّهم مهمّون للغاية فيستهدفهم الغرباء والشياطين والمتآمرون.

---

(1) Dopplegänger: كلمة أصلها ألماني، ويقصد بها نسخة مطابقة لشخص على قيد الحياة. ويُعَدُّ ذلك نذير شؤم في بعض الثقافات.

(2) (1764–1844) طبيب وكاتب بريطاني، اشتهر بتخصّصه في معالجة الأمراض العقليّة.

(3) كاتب ومؤرّخ ثقافي، ظهرت نسخة من مقاله هذا باللغتين الإنجليزية والألمانية في كتالوغ معرض مجموعة پرنزهورن، عام 2006، وأعيد نشرها بالإنجليزية فقط في كتالوغ أشباح في الآلة (متحف نيويورك) عام 2012. أنتج ليو برايدل فيلمًا قصيرًا عن ماثيوز يمكن مشاهدته على الرابط التالي:
https://vimeo.com/113601286. ترجمة المصطلح الأساسي نول الغاز لكن اخترت ترجمته بما يناسب تأثير الآلة.

كانت نسخة جيمس تِلي ماثيوز من عصابة آلة التحكم بالدماغ عملاً أدبيًا بارعًا، فقد اختلق بنفسه الأبطال المتصارعين في دراما كاسحة ذات معاني عالميّة-تاريخيّة، مانحًا أدوارًا صغيرة للحكّام ورؤساء الوزراء الحقيقيين. كما ابتكر ماثيوز طاقمًا كاملاً من الأوغاد الواقعيّين: إذ يتمتّع الملك بِل، والمرأة القفّاز والسير آركي بكلّ الصفات والخصائص الّتي تحوّل الشخصيّات العادية إلى شخصيّات مراوغة. ولو أنّه كتب هذه التوهّمات التآمرية في رواية، لكسب الكثير من المال، ولأصبح دان براون القرن الثامن عشر.

حين كان ماثيوز في الثلاثين من عمره، قرّر دماغه، دون إذن منه، ابتكار قصّة معقّدة، وأمضى ماثيوز باقي حياته يعيش فيها. إن عرض أوجه الشبه بين إبداعية الفصامي المتوهّم وإبداعية الفنّان المبدع لأمرٌ مغرٍ، ولقد كانت العلاقة بين الجنون والعبقرية الفنية، لأربعمئة سنة، نوعًا من الكليشيه الثقافي حقًّا. وكتب اللورد بايرون[1] عن الشعراء: "نحن، أهل الصنعة، كلّنا مجانين"، كما ورد في قصيدة جون درايدن **أبسالوم وأكيتوفل**[2]: "لا شكّ في أنّ المفكّرين العظماء هُمْ أشقّاء الجنون/وأنّ فواصل رفيعة تفرق بينهما". وقال شكسبير في **حلم منتصف ليلة صيف** إنّ المجذوبين والشعراء "في الخيال كلّهم سواء".

كان من المستحيل، لزمن طويل، إغفال الصلة بين الجنون والإبداع بوصفهما حِكائيّيْن تمامًا؛ فقد قطع ڤنسنت ڤان غوغ أذنه، وخنقت سلڤيا پلاث نفسها بالغاز في فرن، ولعب غراهام غرين الروليت الروسي، فيما ملأت ڤرجينيا وولف جيوبها بالصخور وسبحت للمرّة الأخيرة في نهر أوز[3]. ولكن هناك

(1) (1788-1824) شاعر إنجليزي، من أهمّ روّاد الحركة الرومانسيّة. ومن أعماله أسفار شيلد هارولد، الصادرة عن دار المدى في عام 2007، بترجمة عبدالرحمن بدوي.

(2) (1631-1700) شاعر وناقد إنجليزي، وهذه القصيدة هي من قصائده الهجائيّة، يحلّل فيها أحداثًا سياسية ويدعو إلى الوحدة الوطنية في ظلّ الملكية.

(3) بالترتيب: غوغ رسّام هولندي عانى نوبات متكرّرة من المرض العقلي، من أشهر لوحاته زهرة الخشخاش وليلة النجوم. سلڤيا پلاث شاعرة أمريكيّة تزوّجت من الشاعر البريطاني تيد هيوز وانتحرت بتسميم نفسها بأوّل أكسيد الكربون بعد حشر رأسها في الفرن، لها رواية وحيدة هي الناقوس الزجاجي، ترجمها إلى العربيّة توفيق سخّان

براهين أقوى قدْ تراكمت على مرّ العقود الأخيرة.

تبحث عالمة النفس كاي ردفيلد جاميسون[1]، الّتي كتبت بشكل مدهش عن صراعها مع الاضطراب ثنائي الوجداني القطب، عن صلة قويّة بين المرض العقلي والإبداع الأدبي في كتابها الممتاز، **ممسوسٌ بالنار.** وقد وجدت عند دراسة الكتّاب الموتى -اعتمادًا على رسائلهم وتقاريرهم الطبّية وسيرهم المنشورة- ودراسة الكتّاب الموهوبين الأحياء، أنّ المرض العقلي مُتفشٍّ؛ إذ يُصاب كتّاب القصص، مثلاً، بالاضطراب الوجداني ثنائي القطب أكثر بعشر مرّات من الناس العاديّين، فيما يعاني الشعراء من هذا الاضطراب أكثر بأربعين مرّة. ويقول عالم النفس دانييل نِتل[2] بالاعتماد على إحصاءات كهذه، "يصعب تجنّب استنتاج أنّ معظم أعمال الثقافة الغربيّة أنتجها أشخاص ممسوسون بالجنون"، وتخلُص كاتبة المقالات بروك آلن[3] إلى ما ذهب إليه نِتل فتقول: "تصدّر المجال الأدبي الغربي، كما يبدو، مجموعة مثيرة للشفقة من مدمني الكحول، والمقامرين المزمنين، والمهووسين الكئيبين، والمغتصبين الجنسيّين، وعدد من التركيبات المؤسفة من اثنين أو ثلاثة أو حتّى كلّ ما ورد أعلاه من الصفات".

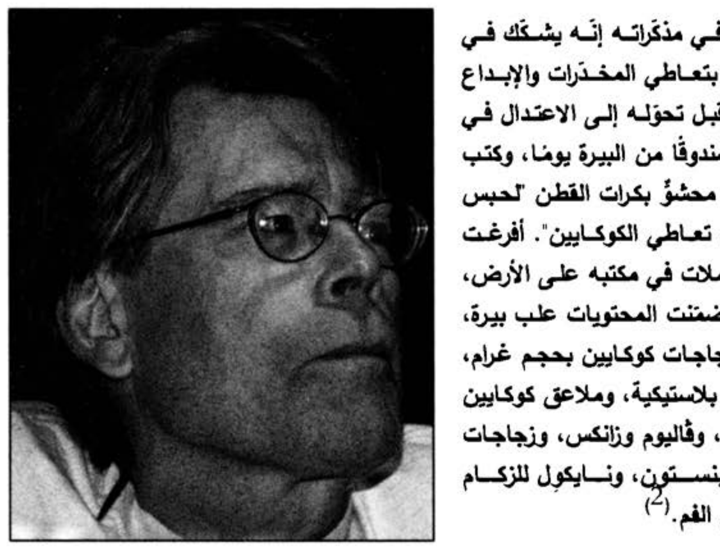
وصدرت عن مشروع كلمة. وولف أديبة إنجليزيّة من أشهر أعمالها المترجمة إلى العربيّة السيّدة دالاوي وأورلندو الصادرتين عن دار المدى. غراهام غرين كاتب إنجليزي، من أشهر رواياته قطار أسطنبول، والروليت الروسي هي لعبة حظّ قاتلة نشأت في روسيا، يضع فيها الشخص طلقة واحدة في المسدّس ويقوم بتدوير الإسطوانة موجّهًا إيّاه إلى رأسه. وتُعَدُّ إحدى وسائل المقامرة إذ يفوز الناجي بأموال الطرف الآخر عند موته.

(1) (1946) كاتبة وطبيبة أمريكيّة مختصّة بعلم النفس السريري، وأستاذة علم النفس في جامعة جونز هوبكنز، ترجم كتابها "عقل غير هادئ" إلى العربيّة حمد العيسى وصدر عن الدار العربية للعلوم، وتتحدّث فيه عن معاناتها مع الاضطراب الوجداني ثنائي القطب.

(2) (1970) متخصّص في علم الأحياء وعلم الاجتماع وباحث في السلوك. من أعماله "السعادة: العلم يشرح سبب ابتسامتك" 2005.

(3) (1956) كاتبة أمريكيّة لها عدد من الأعمال منها: الجانب الآخر من المرآة؛ رحلة أمريكيّة في سورية، وحرّية فنّية: ثلاثة قرون من الكتابة الجيّدة والسلوك السيّء.

وجد الطبيب النفسي آرنولد لودڤِغ[1] في دراسته العظيمة عن المرض العقلي والإبداع **ثمن العظمة**، اضطرابات نفسيّة بنسبة 87 بالمئة لدى شعراء بارزين، و77 بالمئة لدى كتّاب قصّة بارزين، أعلى بكثير من المعدّلات الّتي وجدها عند المبدعين في المجالات غير الفنية، مثل التجارة والعلوم والسياسة والجيش؛ وحتّى طلاّب الجامعة الّذين يسجّلون في صفوف كتابة الشعر، يتّسمون بخصائص الاضطراب الوجداني ثنائي القطب أكثر من طلاب الجامعة عمومًا. كما يتعرّض الكتّاب المبدعون لخطر متزايد بالإصابة بالاكتئاب أحادي القطب، ويُرجَّح إصابتهم بالأمراض النفسيّة مثل الفصام. ولهذا، فليس من المستغرب أن يكون الكتاب البارزين أكثر ميلاً إلى تعاطي الكحول والمخدّرات، وقضاء الوقت في المستشفيات النفسيّة والانتحار.



يكتب ستيفن كنغ في مذكّراته إنّه يشكّك في الأسطورة المتعلّقة بتعاطي المخدّرات والإبداع الأدبي. ومع ذلك، قبل تحوّله إلى الاعتدال في الشرب، شرب كنغ صندوقًا من البيرة يومًا، وكتب وحوش المنجم وأنفه محشوٌّ بكرات القطن "لحبس النزيف الناجم عن تعاطي الكوكايين". أفرغت زوجة كنغ سلّة المهملات في مكتبه على الأرض، رغم اعتراضه. وقد تضمّنت المحتويات علب بيرة، وأعقاب سجائر، وزجاجات كوكايين بحجم غرام، وكوكايين في أكياس بلاستيكية، وملاعق كوكايين مغطّاة بالمخاط والدم، وڤاليوم وزانكس، وزجاجات شراب السعال روبنستون، ونايكول للزكام وزجاجات من غسول الفم.[2]

---

(1) طبيب نفسي وأستاذ الطبّ النفسي والسلوك البشري في جامعة براون.

(2) (1947) كاتب أمريكي اشتهر بأدب الرعب والخيال العلمي، تُرجم عدد من رواياته إلى العربيّة مثل الهارب واللحظة الأخيرة والبؤس، وحُوّلت روايته البريق The Shining إلى فيلم في عام 1980، بطولة جاك نكلسون وإخراج ستانلي كوبريك. يستخدم لروايته وحوش المنجم Tommyknocker، الّذي يُقال إنّه مخلوق أسطوري يبلغ طوله قدمين ويسكن في المناجم تحت الأرض. الڤاليوم هو نفسه الديازبام وهو مهدّئ لعلاج القلق والأرق والأعراض الانسحابيّة للكحول، وزانكس أو ألبرازولام هو مهدّئ لعلاج القلق ونوبات الهلع.

هل يمكن أن يكون هناك أمر في حياة الكاتب، مثل الوحدة أو الإحباط والإبحار الطويل في الخيال، يحرّض المرض العقلي فعلاً؟ ربّما. لكنّ الدراسات حول أقارب الكتاب المبدعين تكشف عن مكوّن جيني واضح؛ إذْ يشيع لدى الأشخاص المرضى عقليًّا، أن يكون في أسرهم فنّانون أكثر (وخاصّة في الأقارب من الدرجة الأولى)، كما يكون في أسر الفنّانين مرضى عقليّين أكثر (إلى جانب معدّلات عالية من الانتحار والالتحاق بمؤسّسات للتأهيل وإدمان المخدّرات).

نرى، في التصوّرات الحادّة لـ جيمس ماثيوز تِلي، عقلاً مريضًا يحاول بشدّة إضفاء المنطق على الجعجعة الّتي ابتكرها، أيْ قصّة تمنح بنية للرؤى والأصوات الغريبة والقناعة بالعظمة الشخصيّة. وقد نهزّ رؤوسنا لتوهّم ماثيوز الغريب، لكنّنا نشبهه أكثر ممّا نعرف، حيث تُصارع أذهاننا أيضًا باستمرار لاستخلاص المعنى من البيانات المتدفّقة عبر الحواس. ورغم أنّ الحكايا التي يرويها أشخاص أصحّاء عقليًّا لأنفسهم، نادرًا ما تنحرف بالهيئة البديعة التي تمضي بها قصص المصابين بالفصام الارتيابي، غير أنّها تنحرف غالبًا. فهذا جزء من الثمن الّذي ندفعه لامتلاكنا عقلاً حكّاء.

فصل شقّي الدماغ

كان العقل الحكّاء معزولاً بإهمال -إن لم نقل إنّه لم يُكتشف بعد- في عام 1961، عندما أقنع جرّاحُ أعصاب اسمه جوزيف بوغن مريضًا في مرحلة متقدّمة من الإصابة بالصرع، ليخضع لعملية تجريبية خطيرة. حفر بوغن ثقوبًا صغيرة في قمّة رأس المريض، ثمّ أدخل منشارًا صغيرًا في أحد الثقوب واستخدمه لفتح "مصراعٍ عظميّ" في القحف. ثمّ قطع بوغن، باستخدام مقصّ، الغشاء الجلدي الحامي للدماغ، أي الأمّ الجافية. وفصل في حذر فصّيْ دماغ المريض حتّى استطاع رؤية الجسم الجاسئ [ويعرف أيضًا بالجسم أو الصوار الثفني]، وهو مجموعة الأنسجة العصبيّة الّتي تنقل المعلومات ذهابًا وإيابًا بين نصفي المخّ الأيمن والأيسر. ثمّ أدخل بوغن، مثل مخرّب يعبث بخطوط الاتّصال، مشرطًا وقطع

الجسم الجاسئ. لقد فُصل الدماغ فعليًّا، فلم يعد بإمكان الجانبين الأيمن والأيسر أن يتواصلا. ثمّ أعاد وصل المصراع العظمي ببراغي صغيرة، وخاط رأس المريض وانتظر كيْ يرى ما سيحدث.

لم يكن بوغن عالمًا مجنونًا. صحيحٌ أنّ العملية كانت خطيرة ونتائجها ليست مضمونة، لكنّ المريض، وهو مظلّي سابق، تعامل مع نوبات مرض تهدّد حياته، ولم تكن تستجيب للعلاجات المعتادة. وقد أيقن بوغن أنّ من شأن قِطع الجسم الجاسئ السيطرة على النوبات. وأظهرت الدراسات على الحيوانات أنّ ذلك ممكن، وعرف بوغن حالات بشريّة هدأت فيها النوبات بعد الأورام أو الإصابات التي خرّبت الجسم الجاسئ.

قد يكون من الغريب نجاح تجربة بوغن الجراحيّة اليائسة. ورغم أن مريض الصرع ظلّ يعاني النوبات، إلاّ أنّ تكرارها وشدّتها قد تلاشتا إلى حدّ بعيد. وقد يكون الأمر الأكثر غرابة هو عدم ظهورآثار جانبيّة، فلم يُظهِر الرجل الّذي فُصِل دماغه، اختلافًا في أيٍّ من العمليات العقلية.

في الأيام التي سبقت ظهور أجهزة الرنين المغناطيسي وغيرها من الطرائق الأخرى لتصوير الدماغ، كان المرضى الذين خضعوا لفصل الدماغ نعمة لعلم الأعصاب؛ إذْ يعود الفضل بشكل كبير إلى هؤلاء المرضى في تمكّن العلماء من عزل أعمال فصّيْ الدماغ ودراستها، حيث اكتشفوا أنّ الجزء الأيسر متخصّص في مهمّاتٍ مثل الكلام والتفكير وتوليد الفرضيّات؛ فيما لا يقدر الجزء الأيمن على الكلام أو الأعمال المعرفية الجادّة، بل تشمل مهامّه تمييز الوجوه وتركيز الانتباه وضبط المهامّ الحركيّة-البصريّة.

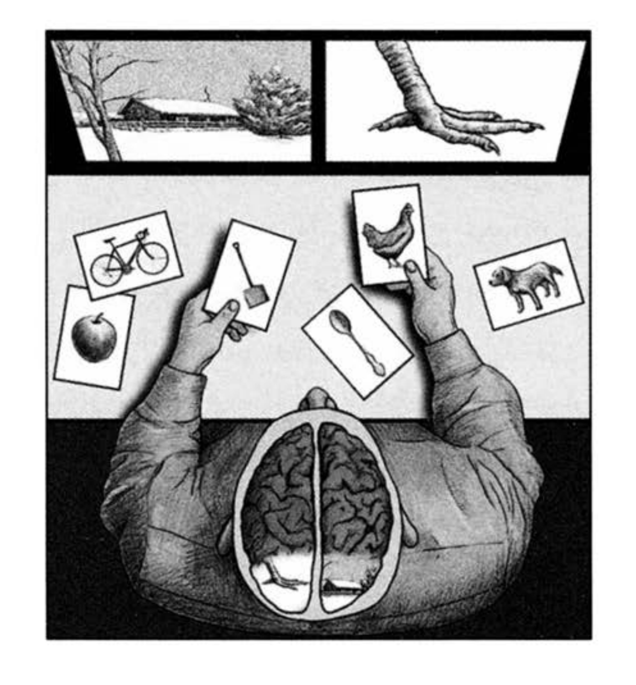
يُعَدُّ مايكل غازينيغا رائدًا بارزًا في علم أعصاب الدماغ مفصول الشقّين، فقد حدّد في بحوثه رفقةَ زملائه، الدارات المتخصّصة في الجانب الأيسر المسؤولة عن إدراك تيّار المعلومات الّتي يتلقّاها الدماغ باستمرار من البيئة. ويتركّز عمل هذه المجموعة من الدارات العصبيّة على كشف نظام هذا الدفق ومعناه، وتنظيمه في شكل بيانات منطقيّة لتجارب المرء، أيْ في شكل قصّة، بعبارة أخرى. وسمّى غازينيغا هذه البنية الدماغيّة بـ "المفسّر".

وبسبب الخطوط الملتوية للدماغ، تُغذّي المعلومات البصريّة الّتي تدخل من العين اليمنى، الدماغَ الأيسر؛ وتذهب المعلومات الواردة من العين اليسرى إلى الدماغ الأيمن. في الدماغ السليم، تمرّ المعلومات البصريّة الّتي تذهب من الدماغ الأيسر إلى الدماغ الأيمن عبر الجسم الجاسئ؛ ولكن عند الأفراد ذوي الدماغ المفصول، تذهب المعلومات الّتي تدخل عينًا واحدة فقط إلى الجانب المعاكس، تاركة الجانب الآخر في العَتَمة.

جعل غازينيغا وزملاؤه، في سلسلة مدهشة من التجارب، مبحوثين مفصولي الدماغ يحدّقون في نقطة في وسط شاشة الحاسوب. ثمّ عرضوا صورًا على الجانبيْن الأيمن والأيسر من النقطة. ونُقلت الصور الّتي أومضت على الجانب الأيسر إلى الدماغ الأيمن فحسب، في حين أنّ الصور الّتي ظهرت على يمين النقطة أُرسلت إلى الدماغ الأيسر فحسب.

عرض غازينيغا وزملاؤه، في إحدى التجارب برثن دجاجة على الجانب الأيسر من دماغ مبحوث مفصول الدماغ، ومنظرًا ثلجيًّا على الجانب الأيمن. ثمّ طلبوا من المبحوث أن يختار من صفّ صور رُصّت أمامه. كان الجانب الأيمن من الجسد البشري ثانية، وتبعًا للهيئة الغريبة الّتي شُكّل بها الدماغ، يخضع لسيطرة الدماغ الأيسر؛ ويتحكّم بالدماغ الأيسر الدماغُ الأيمنُ. ولقد اختار المبحوث باليد اليمنى صورة لدجاجة، لأنّ جانب الدماغ الّذي يسيطر على هذه اليد رأى برثن دجاجة؛ فيما اختار المبحوث بيده اليسرى صورة لمجرف ثلج لأنّ جانب الدماغ المتحكّم بهذه اليد رأى مشهدًا ثلجيًّا.

ثمّ سئل المبحوث المفصول الدماغ عن سبب اختياره الصورتيْن، وجاء الجزء الأوّل من إجابته منطقيًّا تمامًا: "اخترت الدجاجة، لأنّكم عرضتم عليَّ صورة لبرثن دجاجة". كان المفحوص قادرًا على الاستجابة بشكل صائب لأنّ صورة برثن الدجاجة قد أُرسلت إلى الدماغ الأيسر، وهو الجانب اللفظي من الدماغ. لكن الجانب الأيمن من الدماغ أبكم؛ وهو ما يُفسّر عدم استطاعة المبحوث تقديم إجابة صحيحة، حين سُئل عن سبب اختياره المجرف: "لأنّكم عرضتم عليَّ صورة لمشهدٍ ثلجي".



قد يكون كلّ هذا التعرّج من اليمين إلى اليسار مُربكًا قليلاً؛ ولكن فَلْتحتملني قليلاً، فالفكرة الأساسيّة بسيطة: لم يكن لدى الجانب الأيسر لدماغ المبحوث، المسؤول عن التواصل مع الباحثين، فكرةَ أنّ الجانب الأيمن قد تلقّى صورة لمشهدٍ ثلجيٍّ. فكلّ ما عرفه الجانب المتحدّث من الدماغ هو أنّ اليد اليسرى (الّتي يتحكّم بها الدماغ الأيمن) قد امتدّت واختارت صورة لمشهدٍ ثلجيٍّ، ولكنّه لم يعرف الدافع الحقيقيَّ لاختياره. ومع ذلك، حين سأله الباحثون: "لماذا اخترت المجرف؟"، كان لدى المبحوث إجابة جاهزة واثقة: "لأنّك تحتاج إلى مجرف لتنظيف قنّ الدجاج".

نوّع غازينيغا وزملاؤه هذه الدراسات بكلّ الطرق الذكيّة. فحين يغذّون الفصّ الأيمن من دماغ المبحوث المفصول بصورة مضحكة، يضحك المبحوث، ثمّ يسأله أحد الباحثين: "لماذا تضحك؟"، لم يكن لدى الدماغ الأيسر للمبحوث، الّذي كان مسؤولاً عن إجابة الأسئلة، أيّة فكرة؛ إذْ لم يفهم المزحة، لكنّ ذلك لمْ يُثْنِ الدماغ الأيسر عن اختراعِ تفسيرٍ، فقد ادّعى المبحوث أحيانًا أنّه تذكّر حادثة مضحكة. وحين عُرض على الدماغ الأيمن لمبحوثٍ في دراسة

أخرى، صورةً لكلمة "امشِ"، نهض المبحوث مُنصاعًا، وأخذ يمشي في الغرفة؛ وحين سأله الباحث: "إلى أين تذهب؟"، اختلق عفويًّا قصّةً وصدّقها، قصّة شعوره بالعطش ورغبته في شرب الكوكا كولا.

هناك أمثلة نموذجيّة على النمط الّذي كشفه غازينيغا وزملاؤه، مرّة بعد أخرى في المشتركين مفصولي الدماغ. فقد كان الدماغ الأيسر شكلاً كلاسيكيًّا من العارف بكلّ شيء، وحين لا يعرف الإجابة عن سؤال، لا يحتمل الاعتراف بذلك. إنّ الدماغ الأيسر شارح لا يلين، ويفضّل اختلاق قصّة على ترك شيء مّا بلا تفسير. فحتّى المشتركين مفصولي الدماغ، الّذي يعمل كلٌّ منهم وأحد نصفيْ دماغه مُعطّل، كانوا يختلقون قصصًا بارعة جدًّا إلى حدٍّ يصعب فيه كشفها إلاّ تحت شروط مخبريّة.

وَلَوْ طُبِّق بحث غازينيغا على عدد قليل فقط من مرضى الصرع الّذين خضعوا لجراحة فصل الدماغ، لَكان ذا فائدة محدودة. لكن لهذا البحث تطبيقات هامّة لكيفيّة فهمنا للدماغ العادي السليم. ولا يتشكّل العقل الحكّاء حين يقطع المشرطُ الجسمَ الجاسئ، وفصل الدماغ يوضّحه للدراسة فحسب.

متلازمة شرلوك هولمز

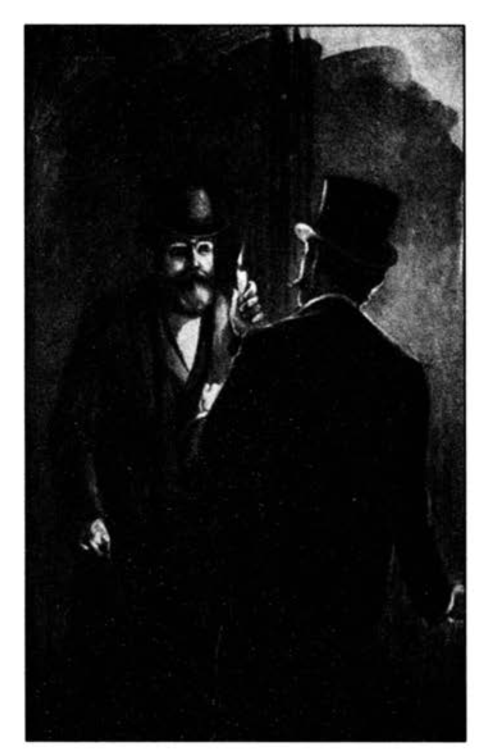
يُمكن لك أنْ تتخيّل عقلك الحكّاء قزمًا (رجلاً صغيرًا)، يعيش فوق عينك اليسرى ببوصة أو اثنتين، وخلفها. ثمّة قواسم مشتركة كثيرة بين الرجل الصغير وشرلوك هولمز، المؤسّس الأدبي العظيم، الّذي مهّد الطريق لآلاف المحقّقين الخياليّين، ومنهم المحقّقون الشرعيّون الأذكياء في المسلسلات التلفزيونيّة الرائجة مثل سي آي أيه. ويُعَدُّ هولمز، بتصوير السير آرثر كونان دويل[1]، عبقريًّا في التحقيق الجنائي، ونيوتن علم الجريمة الحديث. ويتمتّع هولمز بقدرة رهيبة على النظر إلى ناتج محدّد -جثّة، ونتفًا من التلميحات- ورؤية القصّة بأكملها التي

---

(1) (1859-1930) كاتب وطبيب اسكتلندي، اشتهر بابتكاره لشخصيّة المحقّق الأشهر، شرلوك هولمز.

أدّت إليها، سواء أكانت علاقة حبّ أم أقراصًا سامّة أم مغـامرات في الغـرب الأمريكي مع بريغهام يونغ والمورمونيّين[1].

تأتي هذه التفاصيل من الرواية الأولى لشرلوك هـولمز، **دراسـة بـاللون القرمزي** (1887). وتبدأ هذه الرواية بتعريف الراوي ("عزيزي") واتسـون -لم يكن واتسون إلاّ أداة أدبيّة أكثر من كونه شخصيّة- الّذي يقتضي عمله كشف ذكاء هولمز من خلال إعجابه. ويلتقي واتسون بهولمز أوّل مرة في مختبر كيميائي ينبعث منه الدخان، حيث ينجز العبقريُّ تقنيات شرعية جديدة. يستدير هولمز -الطويل والرشيق والمتعجرف- إلى واتسون ويصافحه. ثمّ، وللمرّة الأولى من ألف مرّة، يُبهِر الساحرُ هولمز واتسون بقوله: "لقد كنتَ في أفغانستان، كما أرى".



رسم من طبعة عام 1906 لرواية دراسة باللون القرمزي للسير آرثر كونان دويل.

(1) (1801–1877) ثيولوجي أمريكي، يُعدُّ شخصيّة بارزة في الطائفة المورمونيّة، وتـدور رواية دويل، "دراسة باللون القرمزي" حول تاريخ المورمونيّين وتذكر بريغهام باسمه.

صُعق واتسون، إذ كيف أمكن لهولمز أن يعلم؟ ولاحقًا، حين كانَا يسترخيان في منزلهما، شرح له هولمز أنّه ليس من سحر في بصيرته، إنّما هو المنطق فحسب؛ وأخبره، بمتعة عظيمة، كيف "فكّر منطقيًّا" في التفاصيل الصامتة لمظهره كي يصنع استنتاجات منطقيّة عن حياته. ثمّ فسّر له هولمز أنّ "قطار العقلانيّة" يسير على النحو التالي:

> **"ثمّة رجل من السلك الطبّي، لكن له هيئة الرجل العسكري. إذن، من الواضح أنّه طبيب في الجيش. ومن الواضح أيضًا، أنّه قد عاد للتوّ من المناطق المداريّة، لأنّ وجهه داكن، وهذا ليس اللون الطبيعي لبشرته، فرسغاه فاتحان. كما أنّه قد عانى من بعض الصعوبات ومن المرض، وهو ما تقوله عيناه المنهكتان وذراعه الأيسر المجروح، الّذي يمسكه بطريقة مؤلمة وغريبة. فأين يمكنك العثور على طبيب عانى من صعوبات كثيرة وجُرح ذراعه في المناطق المداريّة؟ لا بدّ أن يكون في أفغانستان."**

كلّما أخبر هولمز واتسون بحكايات كهذه، هزّ هذا الأخير رأسه في دهشة. ويُفترض بنا، قُرّاء دويل، أن نأخذ إرشاداتنا من واتسون، متطلّعين بشوق لملامسة عبقريّة المحقّق هولمز. ولكن رغم أنّ قصص شرلوك هولمز ممتعة تمامًا، إلاّ أنّها لَمْ تكنْ تعي أنّ طريقة هولمز سخيفة.

انظر إلى القصّة المضحكة الّتي لفّقها هولمز بعد رؤية واتسون في المختبر. كان هذا الأخير يرتدي ثيابًا مدنيّة عاديّة، فما الّذي منحه "هيئة الرجل العسكري"؟ كما لم يكن يحمل حقيبته الطبّية أو يضع سمّاعات حول عنقه، فما الّذي جعله "رجلاً من السلك الطبّي"؟ ولماذا كان هولمز متأكّدًا جدًّا مِنْ أنّ واتسون قد عاد للتوّ من أفغانستان، من بين كلّ الحاميات المداريّة الكثيرة الخطرة الّتي نشرت فيها بريطانيا، في ذروة عظمة إمبراطوريّتها، جيوشها؟ (دعنا نتجاهل حقيقةَ أنّ أفغانستان ليست في الحزمة المداريّة). ولماذا قفز هولمز إلى استنتاج أنّ واتسون يعاني مِن إصابة معركة؟ فهذا الأخير، كان يبقي ذراعه ممدودة، فكيف عرف هولمز أنّ هذا لم يكن ناجمًا عن إصابة كريكيت؟ وكيف عرف أنّ واتسون لا يعاني -في ذراعه الأيسر المتألّم- من عَرَضٍ اعتياديٍّ ناجمٍ عن جلطة قلبيّة؟

باختصار، إنّ طريقة شرلوك هولمز المعتادة تتجلّى في اختلاق القصص الأكثر ثقة والشروحات الأكثر كمالاً، من التلميحات الأكثر غموضًا. فهو يقبض على تفسيرٍ واحد من مئة تفسير مختلف للأثر، ويُصرّ بعناد على أنّ تفسيره هو الصحيح. ويُصبح هذا التفسير عندها القاعدة لعديد من التفسيرات غير المحتملة المماثلة الّتي تُضاف كلّها إلى القصّة التفسيريّة الأنيقة الحاذقة، غير المحتمَلة تمامًا.

إنّ شرلوك هولمز هو بطل أدبي، يعيش في نثرلاند. لذلك، يمكنه أن يكون دائمًا على صواب. لكن لو جرّب أن يزاول عمله كـ "محقّق استشاريّ" في العالم الحقيقي، لافتقرَ إلى الكفاءة حقًا، مثل المفتّش كلوزو في **النمر الوردي**[1]، لا ذلك العبقريُّ الّذي يعيش مع صديقه واتسون في 221 ب شارع بيكر.

في ذهن كلٍّ منَّا، شرلوك هولمز صغير، وتكون مهمّته "التفكير منطقيًّا" بما يمكننا ملاحظته في الحاضر، ونظهر سلسلة منتظمة من الأسباب الّتي أدّتْ إلى نتائج معيّنة. لقد منحنا التطوّر "هولمز داخليًا" لأنّ العالم حافل بالحكايات فعلاً (المكائد والدسائس والتحالفات وعلاقات السبب والنتيجة)، وهو يدفعنا أيضًا إلى كشفها. إنّ العقل الحكّاء هو تكيّفٌ تطوريٌّ هامٌّ، فهو يتيح لنا أن نعيش حياتنا بترابط ونظام وأن يحكمها هدف مّا. إنّه ما يجعل الحياة أكثر من ارتباك هامس ساطع.

لكن العقل الحكّاء ناقص. فبعد مرور خمسة عقود تقريبًا على دراسة قزم نسج الحكايا الذي يسكن الدماغ الأيسر، خَلُص مايكل غازينيغا إلى أنّ هذا الرجل الصغير -برغم فضائله الّتي لا يمكن إنكارها- قد يكون أخرق. فالعقل الحكّاء حسّاس للارتياب والعشوائية والمصادفة، لأنه مدمن للمعنى. وإن لم يستطع العثور على أنماط ذات مغزى في العالم، فسيحاول فرضها. وباختصار، إنّه يكون مصنعًا يُنتِج قصصنا الحقيقيّة حين يستطيع، لكنّه سيختلق الأكاذيب إذا لم يستطع.

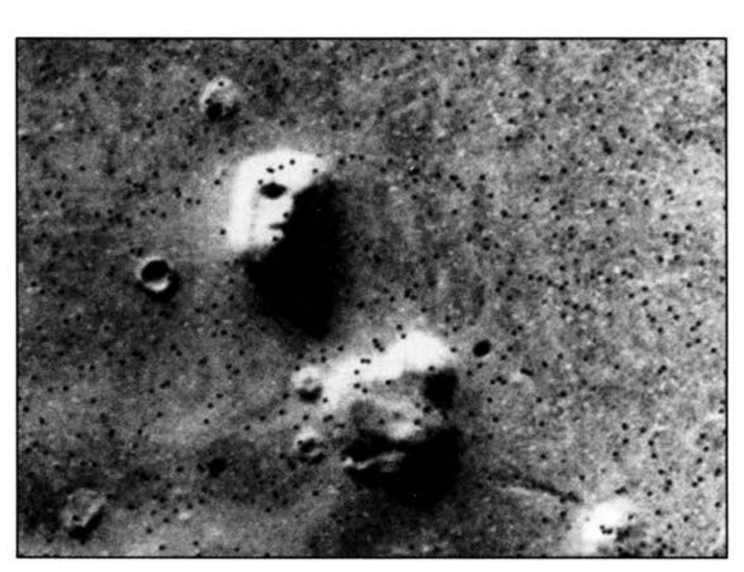
---

(1) سلسلة من الأفلام الكوميديّة تدور حول المفتّش كلوزو، بدأ أوّل عرض لها في عام 1963.

اغتصاب هندسي

إنّ العقل البشريَّ مولّف لكشف الأنماط، وينحرف في اتّجاه الإيجابيات الزائفة أكثر من السلبيات الزائفة. ويتيح لنا المنهج نفسه الذي يجعلنا شديدي الانتباه لوجوه الناس وأشكالهم، أن نرى الحيوانات في الغيوم أو المسيح في علامات صينية الخبز. وهذا جزء من "تصميم العقل"، حسب رأي علماء النفس، الّذي يساعدنا على إدراك الأشكال ذات المعنى في بيئاتنا.

يُترجَم جوعنا للأنماط الهادفة في شكل جوع للقصّة. ويقول الكاتب ومصمّم ألعاب الڤِديو جيمس والس: "إنّ البشر مثل القصص. ولا تتمتّع أدمغتنا بانجذاب طبيعي للاستمتاع بالسرديّات والتعلّم منها فحسب، بل إلى ابتكارها أيضًا. فيرى خيالك نمطًا من الأحداث ويصهره في حكاية، مثلما يرى عقلك شكلاً مجرّدًا ويحوّله إلى وجه". وهناك الكثير من الدراسات الجيّدة الّتي توضّح رأي والس، وتُبيّن كيفيّة استخلاصنا للقصص آليًّا، من المعلومات الّتي نتلقّاها، ومدى سعادتنا بابتكار القصّة إذا لَمْ نجِدْها. وإليكَ المعلومات التالية:



صورة "وجه" على المرّيخ، التقطتها المركبة الفضائيّة ڤايكنغ 1 في عام 1976. وفي الوقت الّذي أكّد البعض أنّ الوجه كان برهانًا على حضارة مريخيّة، أظهرت صور عالية الوضوح أنّ "الوجه" كان مجرّد تلٍّ مرّيخيٍّ عادي.

أسرع تود إلى المتجر لشراء الزهور.

أخذ غريغ كلبها في نزهة.

ظلّت سالي في الفراش طوال النهار.

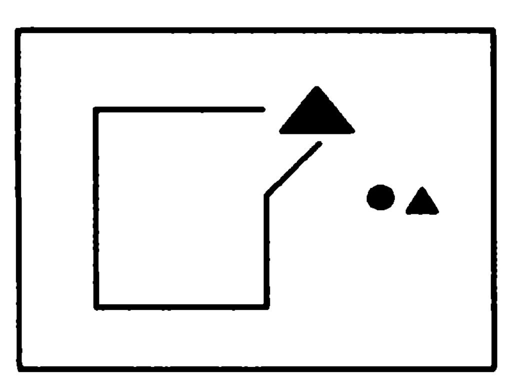
بسرعة، ما الّذي تفكّر فيه؟ إذا كنتَ مثل معظم الناس، فلا بد أنّك كنت تفكّر في الجُمل الثلاث، محاولاً العثور على القصّة الخفيّة. فربّما كانت سالي حزينة لوفاة أحدهم، وربّما كان غريغ وتود صديقيْن لها؛ أحدهما يعتني بكلب سالي، والآخر يشتري لها الزهور، أو ربّما كانت سالي سعيدة، لأنّها فازت باليانصيب، وكيْ تحتفل قرّرت أن تسترخي في الفراش طيلة النهار. وكان غريغ وتود عارضيْن للثياب الداخليّة، وقد عيّنَتْهُما ليكونا مدلّكين ومساعدين شخصيّين لها.

في الحقيقة، ليست هذه الجمل مترابطة، فقد اختلقتُها. ولكن إذا كنتَ تتمتّع بعقل حكّاء سليم، فستبدأ آليًّا بنسجها معًا كيْ تكون بداية قصّة. إذ نحن ندرك بوعي طبعًا، أنّ هذه الجمل يمكن أنْ تُستَغلّ بوصفها قرميداتِ بناءٍ لعدد لانهائيٍّ من القصص؛ لكنّ الدراسات تُظهِر أنّك إذا ما أعطيتَ الناسَ معلومات عشوائيّة بلا شكل، فسيكون هناك احتمال محدود جدًّا ألاّ ينسجوا منها قصّة.

وضّحت هذه الفكرة على نحو جميل، تجربةٌ قام بها عالمَا النفس فريتز هايدر وماريان سِمِل[1]. ففي منتصف أربعينيّات القرن العشرين، صنع الباحثان فيلم رسوم متحرّكة قصيرًا. وهذا الفيلم بسيط جدًّا، فيه مربّع كبير لا يتحرّك، باستثناء مصراعٍ في أحد جوانبه ينفتح وينغلق، وهناك أيضًا مثلّث كبير، ومثلّث صغير، ودائرة صغيرة. ويبدأ الفيلم بوجود المثلّث الكبير داخل المربّع الكبير، ثمّ يظهر المثلّث الصغير والدائرة. وحين ينفتح المربّع الكبير وينغلق، تنزلق الأشكال الهندسيّة الأخرى في أنحاء الشاشة. وبعد حوالْي تسعين ثانية، يختفي المثلّث الصغير والدائرة مرّة أخرى.

---

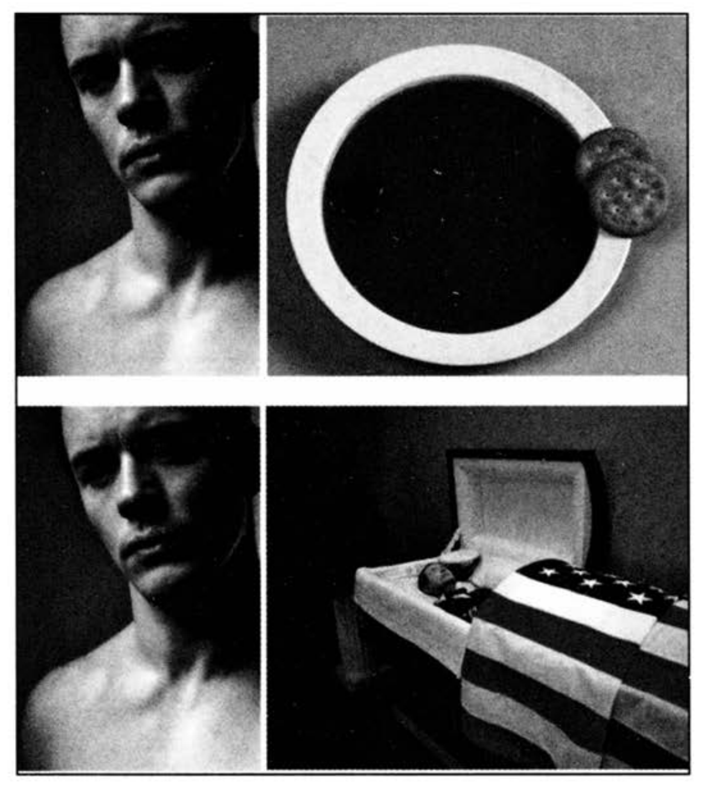
(1) بالترتيب: (1896–1988) عالم نفس نمساوي/ أمريكي ارتبط عمله بالمدرسة الغشتالتية. (1923–2010)، عالمة نفس ركّزت في أعمالها على علم نفس الأعصاب المعرفي.



إعادة تصوير لصورة الشاشة لفيلم هايدر وسِمِل (1944)، الّذي يُمكن مشاهدته على اليوتيوب. وكرّر باحثون آخرون منذ ذلك الوقت نتائج هايدر وسِمِل عدّة مرّات.

حين شاهدت الفيلم أوّل مرّة، لمْ أرَ أشكالاً مرسومة بسيطة تتحرّك بعشوائيّة على الشاشة، بلْ رأيت على نحو غريب قصّة رمزيّة هندسيّة قويّة. كان المثلّث الصغير هو البطل، والمثلّث الكبير هو الوغد والدائرة الصغيرة هي البطلة. يدخل المثلّث والدائرة الصغيران الشاشة معًا، مثل زوجيْن، ويندفع المثلّث الكبير خارجًا من منزله (المربّع). وينطح المثلّث الكبير الرجلَ الصغيرَ (المثلّث) بعنف لإبعاده عن دربه، ويسوق البطلة المعترضة (الدائرة الصغيرة) إلى منزله. ثمّ يلاحق المثلّث الكبير الدائرة الصغيرة ذهابًا وإيابًا، محاولاً حجزها في زاوية. يوحي المشهد بخطر جنسي. أخيرًا ينفتح المصراع في المربع الكبير، وتهرب الدائرة الصغيرة للخارج لتنضمّ للمثلث الصغير. ينطلق الزوجان (المثلث والدائرة الصغيران) بعدئذ في أنحاء الشاشة، بمطاردة المثلث الكبير بحماس. أخيرًا، يهرب الزوجان السعيدان، ويدخل المثلث الكبير في نوبة غضب ويحطّم منزله.

إنّه تفسير سخيف طبعًا. لقد ألّفت، مثل شرلوك هولمز، قصّة مضحكة وواثقة من لمحات غامضة. لكنّني لست الوحيد الّذي قام بهذا الأمر. فبعد عرض هذا الفيلم على مبحوثين، طلب هايدر وسِمِل منهم مهمّة بسيطة: "صِفْ ما رأيت". من المثير القول إنّ 3 فقط من أصل 114 أعطوا إجابات معقولة. قال هؤلاء الأشخاص إنّهم يرون أشكالاً هندسية تتحرّك في أنحاء الشاشة، وهذا كلّ ما في الأمر. لكنّ بقيّة مبحوثي هايدر وسِمِل كانوا مثلي، فلمْ يروْا أشكالاً لا



إعادة تصويرٍ لفيلم كولشوف، فقد ضاع فيلمه الأصلي، لكن هناك الكثير من الإعادات لتجربته يمكن مشاهدتها على اليوتيوب.

لحمَ لها ولا دم، تنزلق على الشاشة، بلْ رأوْا مسلسلاً خفيفًا: أبــواب تُصــفَق ومغازلات وهزيمة مغتصب.

على نحو مماثل، في بدايات القرن العشرين، أنتج مخرج الأفلام الروسي لِف كولشوف فيلمًا حول صور غير مترابطة: جثّة في كفن، وامرأة شــابّة جميلــة، وطبق حساء. ووسط هذه الصور حشر لقطات لوجه ممثّل، فلاحظ الجمهور أنّ الممثّل بدا عليه الجوع عند عرضِ طبق الحساء، وحين عُرضت الجثّة، بدا حزينًا، وحين ظهرت المرأة الجميلة، بدتْ على وجه الممثّل تعابير الشهوة.

في الحقيقة، لم يكن الممثّل يتصنّع على الإطلاق. فقد أدخل كولشوف بعد كلّ لقطة المشهد نفسه تمامًا لممثل يحدّق في الكاميرا بجمود. ولم يكن هنالــك جوع أو حزن أو شهوة على وجه الممثّل، سوى ما كان يراه الجمهور. وقــد

أظهر تمرين كولشوف مدى كُرهنا لأنْ نكون بلا قصّة، ومدى عملنا بحماس، لفرض بنية قصصيّة على مزيج بلا معنى.

لقد جرح اللحم فحسب

ابتكر جيمس تِلي ماثيوز، قبل أكثر من مئتيْ عام، عالمًا خياليًّا متقنًا وعاش داخله بعناد. إنّ قصّته مثال على تذكّر كاذب مَرَضي[1]، لابتكار قصص جامحة وبعيدة الاحتمال إلى حدٍّ كبير، يصدقّها المرء رغم ذلك "بيقين راسخ".

ينحت التخريف المرضي قصصه بتماسك مدهش. فيُصِرّ أب متضرّر الدماغ، على أنّه ما زال شابًّا، في الوقت الذي يعدّد فيه أعمار أبنائه متوسّطي العمر، بدقّة. وينسى فاقدو الذاكرة المصابون بمتلازمة كورساكوف باستمرار من يكونون، وينسجون دائمًا هويّات جديدة لأنفسهم ويعيدون نسجها. ويقول أولِڤر ساكس إنّ المريض المصاب بمتلازمة كورساكوف[2] هو "عبقريٌّ

---

(1) ورد في موسوعة شرح المصطلحات النفسيّة الّتي أعدّها د. لطفي الشربيني (عن دار النهضة العربية لعام 2001) التعريف التالي: confabulation" تعني الخرف أو التخريف؛ وهي حالة مرضية طريفة تحدث في الشيخوخة في حالات العته، حيث يحدث ضعف في الذاكرة فيقوم المريض بتعويض ذلك بملء الفراغ الناجم عن النسيان بروايات وأحداث مختلفة من وحي الخيال" ورغم أنّ ماثيوز لم يكن مسنًّا ولا مصابًا بالعته، فقد كان يتوهّم أحداثًا لملء ثغرات ذاكرته. وعرّفه أ.د. فضل خالد أبو هين أستاذ علم النفس بجامعة الأقصى بأنه التذكر الكاذب (التخريف)، وهو تذكر أو اختلاق حوادث وأشياء غير موجودة فعلا وهذا الابتكار في الذاكرة محاولة لسد الفجوة والفراغ في قوى الذاكرة الحقيقية للمصاب. ويحدث ذلك في الأمراض العضوية للدماغ كالخرف الشيخوخي والتهاب الدماغ الزهري.

(2) أولِڤر ساكس: (1933-2015) كاتب وطبيب بريطاني، من أعماله المترجَمة إلى العربيّة: الرجل الّذي حسب زوجته قبّعة، أريد ساقًا أقف عليها، نزعة إلى الموسيقى (عن الدار العربية للعلوم)، وأنثروبولوجي على المريخ عن دار كلمات. أمّا متلازمة كورساكوف فهي خلل دماغي ناجم عن نقص مادّة الثيامين في الدماغ، وقد عرض أولِڤر ساكس قصّة البحّار المفقود في كتاب الرجل الّذي حسب زوجته قبّعة.

خرِف" "لا بدّ أن يختلق نفسه (وعالمه) في كلّ لحظة". أمّا المرضى المصابون بمتلازمة كوتار[1] فيحتفظون بمجموعة من التفسيرات المثيرة للاهتمام حول كونهم يبدون على قيد الحياة، في حين أنّهم أموات كالحجر؛ إذْ قد ينكر المخرّفون الّذين فقدوا ذراعًا أو ساقًا ذلك بعناد، وحين يطلب منهم تحريك الطرف المفقود، سيخترع الأبتر سببًا لئلاّ يفعل، أو تفسيرًا يزعم الالتهاب المفصلي أو التمرّد ضدّ إزعاج الطبيب. (ثمّ لديك الفارس الأسود من فيلم **مونتي بايثون والكأس المقدّسة** الّذي أُنتِج في عام 1975[2]، فبعد أنْ يبتر الملك آرثر ذراعيْ الفارس، يُصرّ هذا الأخير المخرّف على "أنّه مجرّد جرح في اللحم"، وحين يقول له آرثر: "لم يعدْ لديك ذراعان!" يُجيب الفارس ودم الشرايين يتدفّق من جدعتيه، "بلى، لديَّ ذراعان!"



(1) متلازمة الجثّة المتحرّكة وهي اضطراب نفسي نادر يتوهّم فيه المصاب أنّه ميت (مجازيًّا أو حرفيًّا).

(2) فيلم كوميدي إنجليزي يسخر من قصّة الملك آرثر وفرسان الطاولة المستديرة والكأس المقدّسة.

ليست هذه الأمثلة على التخريف في الأدمغة التالفة أو المريضة فاتنة في حدّ ذاتها فحسب، بل هي فاتنة أيضًا بالطريقة الّتي تنير بها وظيفة العقول السليمة. ويجد علماء النفس هذا عاديًّا، إذْ ينزع الأشخاص ذوو العقول السليمة، بشكل مدهش إلى التخريف في أوضاعٍ يوميّة كثيرة. فنحن ماهرون جدًّا إلى حدٍّ يصعب فيه القبض علينا بالجرم المشهود، ويحتاج الأمر إلى عملٍ مخبريٍّ لإظهار مدى اندفاع عقولنا الحكّاءة حدّ الجنون.

نُشرت واحدة من أولى الدراسات المماثلة على يد نورمان ماير[1] في عام 1931. إذ وضع ماير كلّ واحد من المشتركين في بحثه، في غرفة فارغة إلاّ من حبلَيْن متدلّيَيْن من السقف وبعض الأمتعة في الغرفة، مثل سلك توصيل وكمّاشة. ثمّ أُعطي المشترك مهمّة لربط الحبلين معًا، لكنّ الحبليْن كانا بعيديْن جدًّا بحيث يصعب الإمساك بهما في الوقت نفسه، وفي حالات عديدة كان المشترك محتارًا. لكن في مرحلة مّا، يدخل عالمُ النفس الغرفة ليرى تقدّم المشترك، فيحلّ هذا الأخير المشكلةَ فجأة، ويربط الكمّاشة – باعتبارها ثقلاً– بأحد الحبليْن، ثمّ يجعل الحبل ذا الثقل يتأرجح، فيمسكه ويعقدهما.

حين سأل عالمُ النفس المشتركين عن كيفيّة اهتدائهم إلى حلّ الكمّاشة، رووا حكايات رائعة. فقد قال أحد المشتركين الّذي كان هو نفسه أستاذًا في علم النفس: "فكّرتُ في وضعيّة التأرجح فوق نهر، وتخيّلتُ قردةً تتأرجح على الأشجار. وظهر هذا الخيال بالتزامن مع الحلّ، فبدت الفكرة مثاليّة". إنّ ما عجز المشتركون عن تذكّره كان هو الحدث الّذي ألهمهم الحلّ فعليًّا. فحين دخل الباحث الغرفة، تعمّد وكز أحد الحبلين وجعله يتأرجح، متظاهرًا بأنّه فعل ذلك "عن طريق الخطأ"، وهو حدث احتفظ به قليل من المشتركين بوعي.

في دراسة أحدث، طلب علماء النفس من مجموعة متسوّقين أن يختاروا من بين سبعة أزواج من الجوارب ذات السعر نفسه. وبعد تفحّص الجوارب

(1) (1900–1977) عالم نفس تجريبي أمريكي.

والاختيار، طُلب من المتسوّقين أنْ يُفسّروا سبب اختيارهم. وبالطبع، شرح المتسوّقون خياراتهم بناء على اختلافات دقيقة في اللون والنسيج وجودة الخياطة. لكن في الحقيقة، كانت الأزواج السبعة كلّها متطابقة. فقدْ كان هناك فعلاً نمط يحكم اختيارات المتسوّقين، لكن لم يستطع أحد بيانه، إذْ كانوا ميّالين إلى اختيار الجوارب الموضوعة على الجانب الأيمن من الرفّ. وبدلاً من أنْ يجيب كلٌّ منهم أنّه لا يعرف السبب الّذي دفعه لاختيار جورب بعينه دون بقيّة الجوارب السبعة، روى حكاياتٍ جعلت قراراته تبدو منطقيّة، لكنّها لم تكن كذلك؛ بلْ كانت هذه القصص مجرّد تحريفاتٍ وأكاذيبَ رُوِيَتْ بصدق.

غضب مشاكس طلبًا للنظام

قد تبدو هذه الأمثلةُ تافهةً، فهل يهمُّ فعلاً إن كان للقصص الّتي نرويها لأنفسنا طوال اليوم -عن سبب إغلاق الزوج لحاسوبه المحمول لدى دخولنا الغرفة، أو سبب نظرة الشعور بالذنب على وجه الزميلة- لها أساس فعلاً؟ ومنْ يكترث لاختلاقنا قصصًا عن الجوارب؟ لكن ثمّة جانب مظلم في نزوعنا إلى خلق الحكايات حين لا تُوجد أيٌّ منها، ولا شيء يوضّحه كما توضّحه نظريّة مؤامرة جيّدة.

تُعَدُّ نظريّات المؤامرة -المبتدعة بانفعال والمحبوكة بجنون- حكايات خياليّة في الحقيقة يصدّقها بعض الأشخاص. ويربط منظرو المؤامرة نقاط البيانات الحقيقيّة ونقاط البيانات المتخيَّلة، في نسخة متماسكة ومُرضية عاطفيًا عن الواقع؛ إذْ تمارس نظريّات المؤامرة سلطة قويّة على الخيال البشريِّ (أجل، قدْ تمارسه حتّى على خيالكَ أنت) ليس بعيدًا عن التماثلات البنيويّة مع الخيال، بل بسببها إلى حدٍّ بعيد. فهي تبهرنا لأنّها تبدع حكاية جيّدة، وتعرض بنية المشكلة الكلاسيكية، وتفرّق بين الأخيار والأشرار بصرامة. كما أنّها تقدّم حبكات قويّة رهيبة، يُحوّلها السردُ السهل إلى تسلية ذات شعبيّة واسعة. فلتنظرْ مثلاً، إلى روايات كرواية **شيفرة دافنشي** لدان براون أو ثلاثيّة **عالم الولايات المتحدة السفلي** لجيمس إلروي، وأفلام مثل **جون فتزجيرالد كينيدي** (ج. ف. ك) أو

المرشح المنشوري، والمسلسلات التلفزيونيّة مثل **"24"** أو **الملفّات الغامضة**[1].

بني أِلكس جونز[2]، الصاخب والغاضب والجذّاب، إمبراطوريّة تجاريّة مصغّرة بالترويج لقصص عن المؤامرات الشرّيرة. ففي فيلمه الوثائقي، **نهاية اللعبة: مخطّط للعبوديّة العالميّة**، يقدّم جيمس-الممتلئ الّذي يناهز سنّه الأربعين عامًا- سيلاً من التلميحات، وقليلاً من الأدلّة الحقيقيّة ليقول إنّ مجموعة صغيرة من "الكيانات العالميّة"، تنفّذ خطّة خسيسة للسيطرة على الأرض واستعباد ساكنيها، وأنّها وضعت علامات على لافتات الطريق خاصّة، كيْ تتمكّن جحافل الأمم المتّحدة الغازية من التقدّم في قلب أمريكا. كما وضعت أيضًا العلامات على صناديق البريد في حذر. فإذا ما وجدتَ نقطة زرقاء غريبة على صندوق بريدك، فتنفّس الصعداء، لأنّك ستُرسَل فحسب إلى معتقل فيما؛ أمّا إذا ما وجدتَ نقطة حمراء، فَاتْلُ صلواتك، لأنّك ستُعدم على يد الغزاة الأجانب في مكانك. ووفقًا لجونز، سيُفرِغ المتآمرون وعبدة الشيطان بلا استثناء، العالَم من 80 بالمئة من سكّانه، ومِن ثمَّ سيستفيدون من التقدّم في الطبّ الوراثي كي يُتيحوا لأنفسهم العيش إلى الأبد مثل الآلهة.

تبع صنّاع الوثائقيّات في قناة إندبندنت فيلم، مؤخّرًا جونز في أرجاء البلاد، وهو يزأر ضدّ النظام العالمي الجديد، وحقّقوا في اغتيال جون كينيدي، كما أثاروا الحشود في مسيرة نظّمَتْها حركةُ "حقيقة 9/11". ويظهر جونز، في وثائقي قناة إندبندنت فيلم، في برنامجه الشعبي على نحوٍ محيّرٍ (إذ يجذب مليون مستمع

---

(1) بالترتيب: (1964) دان براون هو كاتب أمريكي لأدب الإثارة، تُرجم عدد من رواياته إلى العربيّة منها شيفرة دافنشي والجحيم. (1948) جيمس إلروي هكاتب أمريكي متخصّص في أدب الجريمة. ج. ف. ك: فيلم يحكي ملابسات اغتيال الرئيس جون فتزجيرالد كينيدي، أُنتِج في عام 1991، ومن بطولة كيڤن كوستنر وتومي لي جونز. "24": مسلسل أمريكي يصدّ فيه العميل جاك باور هجمات على الولايات المتّحدة، أمّا مسلسل الملفّات الغامضة أو ملفّات X، فهو يتحدّث عن محقّقيْن يعملان في قسم الملفّات الغامضة في مكتب التحقيق الفدرالي. وترتكز كلّ هذه الأعمال رغم تعدّد أشكالها ومواضيعها، على نظريّة المؤامرة.

(2) (1974) مذيع يقدّم برنامج ألكس جونز من أوستن في تكساس.

في اليوم)، في صورة المرتاب والمهووس بنفسه، وهو واثق من أنّه سيكون مُلاحَقًا أينما ذهب. كما يلوّح جونز ورفاقه، عند القيادة على الطريق السريع، بأيديهم باستمرار، تنبيهًا للحشود. وحين تمرّ بهم سيّارة عاديّة، يلتقط جونز صورًا لها قائلاً: "أوه، نعم إنّها تابعة لمخابرات الجيش"؛ كما أنّه كان مقتنعًا، عند وقوفه قرب البيت الأبيض، بأنّ قائد الدراجة الجبليّة عاري الصدر، هو عميل متخفٍّ للشرطة السرّية، عميل مُكلَّف بمراقبته. وحين انطلق إنذار الحريق في فندقه قُبيْلَ إجرائه لمقابلة مباشرة في برنامج إذاعيٍّ، بصق وتوعّد وطوى ذراعيه مزمجرًا: "لقد أوقعوا بنا! لقد أوقعوا بنا!"

ربّما من العدل أنْ نسأل ما الّذي يميّز التخريف المرتاب لألِكس جونز، عن تخريف جيمس تِلي ماثيوز، أو عن مُنظّر المؤامرة المؤثّر ديڤد آيك[1] الّذي لا يبدو أنّه كان يمزح عند حديثه عن حُكم العالم على يد عظاءات فضائيّة مصّاصة



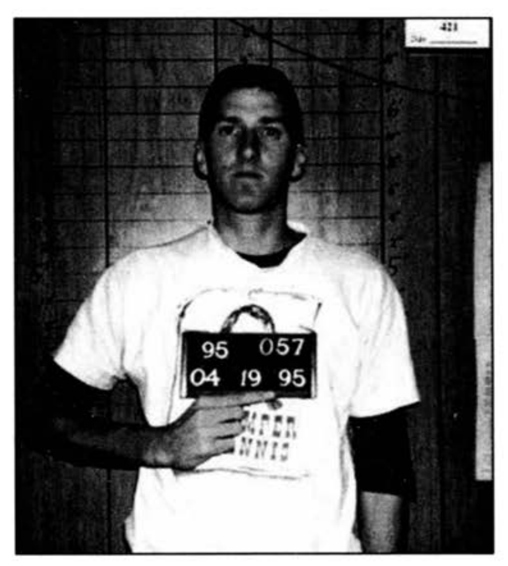
ألِكس جونز وهو يقود مسيرةً لحركة حقيقة 9/11 في مدينة نيويورك.

(1) (1952) كاتب إنجليزي اشتهر بوجهات نظره حول ما يسميه منظمة الصحة العالمية والسيطرة على ما يحدث في العالم.

للدماء ومتخفّية. يبدو أنّ الاختلافات بين أوهام المرضى النفسيّين وتخيّلات منظّري المؤامرة ليست بسيطة، إلى حدٍّ مّا. ويبدو الذهان التوهّمي نسخة معطوبة من نمط الجوع نفسه الّذي يقدّم لنا نظريّات المؤامرة من أفراد أصحّاء عقليًّا؛ ففي نظريّة المؤامرة، يكون لدينا عقل حكّاء يعمل في أسوأ أحواله البديعة.

ما يدهش حقًّا حول نظريّة المؤامرة ليس غرابتها، بل اعتياديّتها. فلتكتبْ في محرّك البحث غوغل، كلمة "مؤامرة"، ثمّ تَصفّحْ بعضًا من 37 مليون نتيجة؛ وستجد أنّ هنالك نظريّةُ مؤامرةٍ عن أيٍّ شيء تقريبًا. كما ستجد الكلاسيكيّات الكبرى الّتي تستحضر مكائد شرّيرة للمتنوّرين والماسونيّة واليهود، وستجد نظريّةَ مؤامرة عن كلِّ شخصيّة سياسيّة أو فنّية شهيرة تموت في سنٍّ مُبكّر، مثل مارلين مونرو وإلفِس بريسلي وبيغي وتوباك والأميرة ديانا (الّتي يشيع أنّهاً قُتِلت لأنّها كانت تحمل طفلاً عربيًّا في أحشائها)، وروبرت فتزجيرالد كينيدي وجون فتزجيرالد كينيدي ومارتن لوثر كنغ (كلّهم قُتلوا على يد المرشح المنشوري نفسه)، كما ستجد نظريّات مؤامرة عن إعصار كاترينا (فجّر عمّالُ الحكومة السدودَ لإغراق أحياء السود)، ومياه الشرب المطعّمة بالفلورايد (وسيلة للسيطرة على العقول)، وعلكة مثيرة للشهوة الجنسيّة (تستخدمها إسرائيل لتُحوّل الفتيات الفلسطينيات إلى بغايا)، وآثار أبخرة الطائرات النفاذة (تطلق كيمائيات تحرض العدوانية في أحياء الأقليات)، وبول مكارتني (مات منذ وقت طويل)، وجون لينون (قتله ستيفن كنغ)، والهولوكوست (لم تحدث)، وإخفاء المنطقة 51 (حدثت)، والهبوط على القمر (لم يحدث)، وغيرها[1].

(1) بالترتيب: المتنوّرون جمعيّة سرّية أسّسها آدم وايسهاوبت في عام 1776 وصار اسمها كلمة تدلّ على التآمر. الماسونيّة: منظّمة أخويّة يرى الكثيرون أنّها تسعى للسيطرة على العالم. مارلين مونرو (1926–1962) ممثلة أمريكية عُدَّتْ أيقونة للجمال ويكتنف موتها شيء من الغموض، فلا يُعرف إن كانت انتحرت أم اغتيلت. إلفس برسلي: (1935–1977) مغنٍّ أمريكي يلقّب بالملك، تُوفِّي بعد سنوات من تعاطي المخدّرات. بيغي: (1972–1997) مغنّي راب أمريكي شهير، أُطلِق عليه النار في لوس أنجلوس حين كان متّجهًا لإحياء حفل هناك. توباك: (1971–1996) مغنّي هيب هوب أمريكي اغتيل على يد مجهول. الأميرة ديانا: (1961–1997) أميرة ويلز وزوجة وليّ العهد البريطاني ماتت – برفقة دودي



يمكن لكثير من نظريّات المؤامرة أن تكون طريفة؛ غير أنّ القصص -بغَضّ النظر عن مدى خيالها- لها عواقب، إذْ يُصدّق الكثيرون في أفريقيا، مثلًا، أنّ الأيدز هو خدعة عنصريّة حِيكَت لتخويف السود كيْ يتعفّفوا ويستخدموا الواقيات الذكريّة، وبالتالي تعني ارتكاب مجزرة بلا دماء، وقد جعل الإيمان بهذه النظريّة، الكثير من الأفارقة يقتلون. فجّر تيموثي مكفي[1] (الظاهر في الصورة)، الّذي وُصِف بـ "الخلاصة الحيّة لنظريّات المؤامرة المضادّة للحكومة"، المبنى الاتّحادي في مدينة أوكلاهوما لأنّه مؤمن بالعقيدة الأساسيّة لحركات الميليشيا، بأنّ الولايات المتّحدة بِيعتْ للنظام العالمي الجديد.

الفايد- في حادث سيّارة، قيل إنّه مدبّر. روبرت كينيدي: (1925-1968) كان سناتور لولاية نيويورك اغتاله الفلسطيني سرحان سرحان. جون كينيدي: (1917-1963) الرئيس الخامس والثلاثون للولايات المتّحدة، اغتاله لي هارفي أوزوالد في دالاس. مارتن لوثر كنغ: (1929-1968) ناشط سياسي أمريكي طالب بإلغاء التمييز العنصري، اغتيل قبل روبرت كينيدي بأشهر. المرشح المنشوري: هي في الأساس رواية لـرتشارد كوندن، لكنّ العنوان صار مصطلحًا لكلّ من يخضع لغسيل دماغ. بول مكارتني: (1942) مغنٍّ إنجليزي وأحد أعضاء فرقة البيتلز الشهيرة. جون لينون: (1940-1980) مغنٍّ إنجليزي وأحد مؤسّسي فرقة البيتلز، قتله رجل مختلّ عقليًا يدعى مارك ديفد تشابمان، وقد روّج شخص يدعى جون لايتفوت في موقع إلكتروني له (حقيقة مقتل جون لينون) للفكرة القائلة إنّ ستيفن كنغ هو قاتل لينون – لشبه تشابمان بكنغ- وكان يدّعي أنّ العناوين الرئيسة في صحف نيوزويك والتايمز وغيرها شفرات تبيّن أنّ كنغ هو القاتل، ويعيش لايتفوت في بيركلي وقد كتب على شاحنته "ستيفن كنغ قتل لينون". المنطقة 51: قاعدة عسكرية أمريكيّة في ولاية نيڤادا وفيها مطار عسكري ضخم.

(1) (1968- 1995) إرهابي أُعدم لدوره في عملية التفجير في أوكلاهوما، وقدْ طلب أن يُبثّ إعدامه على الهواء ولم يتراجع عن معتقداته أو يندم حتّى في لحظاته الأخيرة!

يؤمن عدد مدهش من الناس بهذه القصص حقًّا. فقد أظهر، مثلاً، استطلاع للرأي أَجْرَتْهُ مؤسّسة سكريبس هاورد[1] في يوليو عام 2006، أنّ 36 بالمئة من الأمريكيّين يعتقدون أنّ حكومة الولايات المتّحدة متورّطة في هجمات 9/11، وأغلب هؤلاء هُمْ من الديمقراطيّين والشباب (الّذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة عشر والثلاثين عامًا)، وهُمْ على قناعةٍ تامّةٍ بأنّ عناصرَ حكوميّة قد نفّذت الهجمات (تجديدًا لنظريّات المؤامرة حول بيرل هاربر) أو أنّها كانتْ على عِلمٍ مُسْبَقٍ بها، ولَمْ تفعل شيئًا لمنعها. لم يحتكر البقيّة طبعًا سوق المؤامرة. ففي وقت كتابةً هذا العمل، مثلاً، استغرق كثير من اليمينيّين الأمريكيّين في تهيّؤات عن الرئيس باراك أوباما، وقيل إنّه مسلم متخفٍّ[2] (يؤمن ثلث الجمهوريّين المحافظين بهذه النظريّة كما في استطلاع الرأي الّذي أُجرِيَ في أغسطس عام 2010، بالإضافة إلى ما نسبته 20 إلى 25 بالمئة من الأمريكيين عمومًا). كما يؤمن 45 بالمئة من الجمهوريّين بأنّ أوباما لم يُولد في الولايات المتّحدة، وأنّه شيوعيٌّ يحاول ما استطاع، تدمير أمريكا، ويودّ اتّباع النموذج النازي في عقوبات الموت لقتل المسنّين قتلاً رحيمًا؛ كما اعتبروا أنّ أوباما عدوّ للمسيح (في استطلاع هارِس[3] المثير للجدل، صادق 24 بالمئة من الجمهوريّين على اعتبار أوباما عدوًّا للمسيح)[4].

---

(1) مجموعة إعلامية أمريكية تملك العديد من الصحف ومحطات التلفزيون وشبكات تلفزيون الكيبل.

(2) حدث في اجتماع جماهيري للمرشّح الجمهوري جون ماكين في منيابوليس، حين أعربت له سيّدة أمريكية عن خوفْها وعدَم ثِقتها في المرشّح الديمقراطي باراك أوباما، لاعتقادها أنّه عربي، وهو ما أظهر جانبا من الخلط الأمريكي بين الثقافات والدِّيانات، لكن ردّ المرشّح الجمهوري عليها، أظهر جهله وحِقده وعنصريّة الغربية، حيث قال لها ماكين: "لا يا سيِّدتِي، باراك ليس عربيًّا، إنّه رَبُّ عائلة ومواطن محترم"! وعقّب كولن باول على ماكين قائلاً: "وماذا لو كان مسلما في أمريكا، ما الّذي يُسيء إليه؟ وهل هناك خطأ في أن يحلم طفل أمريكي مسلم في السابعة من عمره الآن، بأن يصبح يوما مّا، رئيسا للولايات المتّحدة؟" (المصدر: صحيفة المستجدات السويسريّة الإلكترونية، 2008).

(3) مؤسّسة أمريكيّة لأبحاث السوق.

(4) أظهر استطلاع للرأي أجراه مركز بو للأبحاث في أغسطس 2010، أنّ 18% من الأمريكيّين و30% من الجمهوريّين مقتنعون بأنّ أوباما مسلم. وقد اُتُّهِم أوباما أثناء حملة

إنّ إلقاء اللوم على تخلّف العامّة أو جهلهم بشيوع هذه المؤامرة، لأمرٌ مُغرٍ، مُغرٍ لكنّه خاطئ. ويوضّح ديڤِد آرونوڤِتش[1] في كتابه **تاريخ الڤودو:**

> **"تُبتكر نظريّات المؤامرة في الطبقة المتعلّمة والمتوسّطة وتنتشر على نطاق واسع. فقد تبيّن أنّ النموذج المتخيَّل للفلاّحين الأميّين الّذين يسيطر عليهم الكهنة، أو العمّال الّذين استبدلوا أفكارًا لا تُصدَّق بأفكارٍ أخرى غير قابلة للتصديق، حول كيفيّة عمل المجتمع بالمعتقد الديني والخرافات، خاطئ كليًّا. لقد كان الأساتذة وطلاّب الجامعة والمديرون والصحفيّون وموظّفو الخدمة المدنيّة، هُم الّذين اخترعوا المؤامرات ونشروها."**

ليست نظريّات المؤامرة، إذَنْ، من اختصاص الجناح المتطرّف الحذر. وليس التفكير التآمري حكرًا على الأغبياء أو الجهلة أو المجانين، بلْ هو انعكاس لحاجة العقل الحكّاء القهريّة إلى تجربة ذات مغزى. فنظريّات المؤامرة تُقدِّم إجابات مطلقة لِلُغْزٍ عظيمٍ عن الحالة الإنسانية، لم تكون الأمور بالغة السوء في العالم؟ إنّها تُقدّم حلاًّ لمشكلة الشرّ بشكلٍ أساسيٍّ. ففي العالم الخيالي لنظريّة المؤامرة، لا يُوجَدُ شرٌّ اعتباطيٌّ. وبالنسبة إلى العقل التآمري، لا تحدث الأمور السيّئة فحسب. فالتاريخ ليس مجرّد أمر لعين بعد آخر، ووحدهم المغفّلون والأغبياء يؤمنون بالمصادفة فحسب. ولهذا السبب، تكون نظريّات المؤامرة -بِغَضِّ النظر

الانتخابات الرئاسية لعام 2008 بأنّه عدوّ المسيح (أو المسيح الدجال) المذكور في الكتاب المقدس، وقيل إنه ورد في سفر رؤيا يوحنا أن عدو المسيح رجل في الأربعينات من عمره ينحدر من عائلة مسلمة وسيخدع الأمة. والحقيقة أن وصف عدو المسيح لا يرد في سفر رؤيا يوحنا، بل يرد في إنجيل يوحنا ويشار إليه بالوحش دون ذكر لعمره أو لكونه من عائلة مسلمة. أما فيما يتعلق بعقوبة الموت، فقد روجت لهذا المصطلح سارة بالين — التي رشحها جون ماكين لتشغل منصب نائب الرئيس إن فاز بالرئاسة- قائلة إن برنامج الحكومة للرعاية الصحية لا يقلل التكاليف بل يرفض أن يدفعها، وأكثر من سيعاني هم المسنون والمعاقون والمرضى، وهي الفئات التي كان النظام النازي يعمل على تصفيتها لتطهير العرق الآري.

(1) (1954) صحفي وكاتب بريطاني، فاز بجائزة أورويل عام 2001. من أعماله حيوانات الحزب: عائلتي وشيوعيون آخرون (2016).

عن كمٍّ الشياطين الّتي تستحضرها- مواسية دائمًا ببساطتها، إذْ لا تحدث الامور السيّئة بسبب دوّامة معقّدة للغاية من الأحداث التاريخيّة والاجتماعيّة المجرّدة، بل تحدث لأنّ رجالاً أشرارًا يعيشون لمطاردة سعادتنا. ويمكنك أنْ تقاتل الرجـــال الأشرار، بل وتهزمهم إذا ما كُنتَ تستطيع قراءة القصّة الخفيّة.



أخلاقية الحكايا

"نحن نحيا أو نموت حسب رؤية الفنّان، سواء كانت معقولة أو مجنونة."

جون غاردنر، عن أخلاقية الأدب.

قلّبْ صفحات الكتب المقدّسة للديانات التوحيديّة العظيمة الثلاث، اليهوديّة والمسيحية والإسلام، وستشعر بنفسك كما لوْ كُنتَ تُقلّب صفحات مجموعات قصصيّة: قصّة نزول الإنسان إلى الأرض، والطوفان، وسدوم وعمورة، وإبراهيم وإسحاق، وصلب المسيح والقيامة، وأخذ الملك جبريل محمّدًا من تلابيبه وتلاوته أنّ الله خلق الإنسان من علقة دم. وخُذْ قوائم الأنساب وسلسلة الوصايا: "عليك أنْ" و"عليك ألاّ" (يقول كاتب أنّ عدد الوصايا في الكتاب المقدّس ليست عشرُ وصايا، بلْ قدْ تصل إلى سبعمئة وصيّة)، وإرشادات حول كيفيّة التضحية بحيوان وكيفيّة بناء فُلكٍ، وسيكون لديك مجموعة من السرد المكثّف حول المواضيع الكبرى في الحياة البشريّة. فالكتب المقدّسة الشرق أوسطيّة، تُعَدُّ أرشيفًا يتحدّث عن العنف الوحشيّ لإله قاسٍ يضرب بلا رحمة، وعن ربّ رحيم ومنعم وغفور، وعن ناس يعانون في سفرهم، وعن رجال ونساء يجمعهم الحبّ وينجبون ذرّية كثيرة جدًّا.

وفي كوكبنا الأرض، ليست الديانات التوحيديّة وحدها تقوم على القَصص، بل يصحّ هذا الأمر على كلّ الأديان الّتي عرفها العالم منذ بداية

التاريخ، الصغيرة منها والكبيرة. فلْتتمعَّنْ في فولكلور الشعوب التقليديّة، وسترى أنّ نمط القصّة السائد هو أساطير تفسّر السبب وراء وجود الأشياء بالطريقة الّتي هي عليها. وفي المجتمعات التقليديّة، لم تُنقل الحقائق عن عالم الأرواح من خلال جداول أو مقالات، بل نُقلت من خلال القصّة. وقد توصّل كهنة العالم والشامان قديمًا، إلى الاستنتاج الّذي أكّده علم النفس في وقت لاحق: "إذا أردتَ لرسالةٍ أنْ ترْسَخ في العقل البشري، فصغها في قصّة."

يتعيّن على المؤمنين أن يبنوا بشكل خيالي، مستدلّين بالأساطير المقدّسة، واقعًا بديلاً يمتدّ من الأصول مباشرة وحتّى نهاية الزمن. كما يتعيّن عليهم أن يحاكوا ذهنيًّا عالم خيال كاملاً يعجّ بالبراهين على الألوهيّة. وعليهم أن يكونوا قادرين على حلّ شفرة الرسالات الخفيّة في النجوم، وصفير الريح، وأحشاء الماعز، وأحاجي الأنبياء.



قد يشعر المؤمنون الصادقون من الديانات التوحيديّة الثلاث (المسيحيّة والإسلام واليهوديّة) بالاستياء حين أُشيرُ إلى نصوصهم المقدّسة بوصفها قصصًا. لكنّ كثيرًا من هؤلاء المؤمنين أنفسهم سيسارع إلى القول إنّ الحكايات عن زيوس أو ثور أو شيڤا[1] -إله الدمار عند الهندوس (الظاهر في الصورة)- هي محض قصص.

---

(1) زيوس هو إله السماء والصاعقة عند الإغريقيّين وهو إله آلهة جبال الأولمب. ثور هو إله في الأساطير النورديّة، يحمل مطرقة ويرتبط بالبرق والرعد. شيڤا هو الإله الأعلى في الهندوسيّة.

عبر تاريخ جنسنا، سيطر القَصص المقدّس على الوجود البشري أكثر من أيِّ شيء آخر. فالدين هو التعبير المطلق لسلطان القصّة على عقولنا. ولا يحترم أبطال القصص المقدّس الحدود بين الخيال والحقيقة، بل يندفعون عبر عالم الواقع، ممارسين تأثيرًا هائلاً. ويُنظّم المؤمنون ممارسات حياتهم، بناءً على ما تقوله القصص المقدّسة؛ من طريقة الأكل والاغتسال واللباس، إلى الأوقات الّتي يمارسون فيها الجنس أو الغفران أو شنّ حربٍ شاملة باسم كلّ شيء مقدّس.

ولكن لماذا؟

إنّ الدين مشترك لدى البشر، وحاضر -بشكل أو بآخر- في كلّ المجتمعات الّتي زارها علماء الإناسة، ونقّب فيها علماء الآثار. وحتّى الآن، في هذا العصر الشجاع من علوم الدماغ والوراثة، لم تمت الآلهة، وهي ليست في مرحلة الاحتضار بلْ لا تعيش حتّى وعكة صغيرة، ولو كان نيتشه حيًّا لشعُر بخيبة كبيرة؛ إذ لا ينظر معظم سكّان العالم عاليًا إلى السماء فيجدونها "بلا آلهة"، كما فعل الشاعر هارت كرين[1]. فالديانات الكبرى في العالم تكسب معتنقين أكثر ممّا تخسر. وفي الوقت الّذي أصبحت فيه أوروبا أكثر علمانيّة عبر القرن الماضي، صار معظم بقيّة العالم (بما فيه الولايات المتّحدة) أكثر تديّنًا.

وبما أنّه من غير المعقول أن يكون الدين قد نشأ مستقلاًّ عن آلاف الثقافات المختلفة، فلا بدّ أنّ الإنسان العاقل كان في السابق قردًا روحانيًّا، حين بدأ أسلافنا بالتدفّق خروجًا من إفريقيا. وما دامت كلّ الأديان تشترك في بعض الملامح الأساسيّة نفسها -بما فيها الإيمان بالكائنات الخارقة للطبيعة، والإيمان بالروح المتعالية، والإيمان بنجاعة السحر (في شكل طقوس وصلوات)- فلا بدّ أنّ جذور الروحانيّة ضاربة في عمق الطبيعة البشريّة.

ولكن لماذا نشأنا لنكون متديّنين؟ كيف لا يُضعف إيماننا الدوغمائي بالكائنات الخياليّة قدرتنا على العيش والتكاثر؟ وكيف بإمكان الآليّات الشحيحة

---

(1) (1899-1932) شاعر أمريكي، ألقى بنفسه من سفينة في خليج المكسيك، وأكّد كثيرون نيّته الانتحار وفقًا لكلماته الأخيرة "الوداع للجميع" قبل أن يلقي بنفسه. لم يعثر على جثّته أبدًا.

للانتقاء الطبيعي ألاّ تعمل ضدّ الدين، بالنظر إلى الثمن الباهظ من التضحيات والطقوس والمحرّمات والتابوهات والوصايا؟ ففي نهاية الأمر، حرق ماعز من أجل زيوس يعني نقصان ماعز واحدة من أجل عائلتك، وبتر قطعة جيّدة من قضيب طفلك الذكر لأنّ قصّة قديمة تقترح أنّه عليك فعل ذلك، ليست بلا مخاطر. (كان الختان خطرًا قبل اكتشاف نظريّة جرثوميّة المرض، وقبل ظهور المضادّات الحيويّة وأدوات الجراحة الفولاذية، ورغم ذلك ما زالت الحوادث تقع). ورغم سهولة الإحجام عن خرق وصايا الكتاب المقدّس بعدم ارتداء قماش مختلط النسيج، أو طبخ صغير الماعز بحليب أمّه[1]، فإنّ هناك عبئًا أكبر وهو أنْ ترجم الناس طوال الوقت: الزناة والسحرة وأصحاب السبت والشغوفين بسفاح القربى، والمجدّفين، وعبدة الأوثان، والأبناء العاقّين، والثيران المتمرّدة.

إنّ الميول الدينية قد تكون تكيّفًا تطوريًّا، أو أثرًا جانبيًّا تطوريًّا، أو تركيبة من الاثنين. يقول التفسير العلماني التقليدي للدّين إنّ الإنسان اخترع الآلهة لإضفاء نظام ومعنى للوجود. فالإنسان وُلد فضوليًّا، ولا بدّ أن يكون لديه إجابات عن الأسئلة الكبرى غير القابلة للإجابة: لماذا أنا هنا؟ من خلقني؟ أين تذهب الشمس ليلاً؟ لماذا تكون الولادة مؤلمة؟ وماذا سيحدث لي بعد الموت، لا لجسدي المسنّ البالي، بل لي أنا، هذا الطيف الثرثار بلا نهاية داخل رأسي؟

جوهريًّا، هذا هو ناتج تفسير الدين، وهو الّذي يعتنقه أكثر المفكّرين التطوّريّين رواجًا. فنحن نعتنق الدين لأنّنا نمقت، بطبعنا، الخواء التفسيري. وفي القَصص المقدّس نعثر على التخريف العظيم للعقل الحكّاء.

يركّز بعض المفكّرين التطوّريّين، ومنهم روّاد بارزون مثل دانييل دِنيت وريتشارد دوكينز[2]، بقوّة على الجانب الأسود من السلوك المتديّن، أي على

---

(1) ورد في سفر اللاويين: "احفظوا شرائعي. لا تولد بهائمك من نوعين ولا تزرع حقلك من صنفين وثوبًا منسوجًا من صنفين لا تلبس". وفي سفر الخروج: أَوَّلَ أَبْكَارِ أَرْضِكَ تُحْضِرُهُ إِلَى بَيْتِ الرَّبِّ إِلهِكَ. لاَ تَطْبُخْ جَدْيًا بِلَبَنِ أُمِّهِ."

(2) بالترتيب: (1942) فيلسوف أمريكي من كتبه المترجَمة إلى العربيّة، تطوّر العقول: طريق إلى فهم الوعي. (1941) كاتب وعالم في السلوك الحيواني وعلم الأحياء التطوّري من كتبه المترجَمة إلى العربيّة: سحر الواقع، الجينة الأساسيّة، صانع الساعات الأعمى.

المذابح والتعصّب وقمع التفكير الحقيقي مقابل الإيمان الأحمق. ويريان أنّ الدين ناجم عن خلل تطوّري كبير. كما يعتبر دوكينز ودِنيت أنّ العقل سهل التأثّر بالدين، بالطريقة نفسها الّتي يكون فيها الحاسوب سهل التأثّر بالفيروسات. ويرى كلٌّ من دوكينز ودِنيت الدين باعتباره طفيليًّا يصيب العقل (كما يقول دوكينز في قوله الشهير إن الدين فيروس العقل) ويهدمه. ليس الدين، بالنسبة إلى هذين المفكّريْن، مماثلاً للطفيليّات النافعة الّتي تستعمر أمعاءنا وتساعدنا على هضم الطعام؛ بل هو أشبهُ بالدودة الدبوسيّة البغيضة الّتي تضع بيوضًا تثير الحكّة حول الشرج. وستكون الحياة البشريّة أفضل بكثير، وفقًا لهذين المفكّريْن، حين يصبح باستطاعتنا إبادة الطفيليّات العقليّة للدين.

أمّا أنا فلست متأكّدًا، لأنّني أرى أنّ تفسير الدين بنواتجه يصوّر جزءًا كبيرًا من الحقيقة، فالبشر يستحضرون الآلهة والأرواح والجنّ لملء الفراغ التفسيري. (ولا أقول هذا، لإنكار احتمال وجود الآلهة والأرواح والجنّ، بل لإنكار إمكانيّة أن تكون قصّة خارقة للطبيعة في ثقافة مّا، أكثر موثوقيّة من الأخرى). لكن هل هذا الأمر يعني أنّ الدين من وجهة نظرٍ تطوّرية غيرُ مُجدٍ أو أسوأ؟ يرى عدد متزايد من التطوّريين أنّه ليس كذلك.

يرى عالم الأحياء ديڤِد سلون وِلسن[1]، في كتابه الريادي **كاتدرائية داروين**، أنّ الدين ظهر بوصفه جزءً راسخًا من المجتمعات البشرية لسبب بسيط؛ وهو لأنّه يجعل هذه المجتمعات تعمل بشكل أفضل. فقد سيطرت الجماعات البشرية الّتي صدف أنّها امتلكت غريزة إيمانيّة، على المنافسين اللادينيّين بحيث أصبحت الميول الدينيّة محفورة عميقًا في وعي أبناء جنسنا.

يرى وِلسن أنّ الدين يُقدّم فوائد متعدّدة للجماعات، أولّها تعريفه للجماعة بوصفها جماعة. وقد كتب عالم الاجتماع إميل دوركايم: "إنّ الدين هو نسق موحّد من المعتقدات والممارسات... [وهذه المعتقدات والممارسات] تجمع كلّ المؤمنين بها في جماعة أخلاقيّة واحدة تُدعى كنيسة". ثانيًا، ينسّق

(1) (1949) متخصّص في علم الأحياء التطوّري، من كتبه الحيوان الأدبي: التطوّر وطبيعة السرد 2005، حرّره مع غوتشل مؤلّف هذا الكتاب.

الدين السلوك داخل الجماعة، واضعًا القوانين والمبادئ، والعقاب والثواب. ثالثًا، يقدّم الدين نظامًا فعّالاً محفزًا، يروّج لتعاون الجماعة ويكبح الأنانيّة. كما عبّر كاتب العلوم نيكولاس ويد[1] عن صلب فكرة وِلسن بإيجاز، إذْ يرى أنّ الوظيفة التطوّريّة للدين هي "جمع الناس معًا وجعلهم يقدّمون صالح الجماعة على مصالحهم".

كثيرًا ما خشي الملحدون من إمكانيّة اعتناق المفكّرين الأذكياء للمعتقدات غير المنطقيّة علنًا. فمن منظور الملحدين، يبدو المؤمنون في الأرض مثل مليارات النسخ من الأحمق دون كيخوته الّذي يصارع طواحين الهواء، لأنّهم جميعًا مثله، لا يروْن أنّ كتبهم القصصيّة هي تلك المعتقدات تمامًا.

لكن وِلسن يشير إلى "أنّ عناصر الدين الّتي تبدو غير معقولة ومختلّة الوظيفة، وتكون منطقيّة جدًّا حين يُحكَم عليها بالمعيار الذهبي الوحيد من منظور النظريّة التطوّريّة: ما الّذي يجعل الناس يفعلونه". والإجابة عن هذا السؤال هي: بصفة عامّة، ما يجعل الناس يفعلونه بحثهم عن التصرّف بشكل لائق أكثر، تجاه أفراد الجماعة (رفاقهم في الدين)، والتشديد على مصالحهم بقوّة ضدّ المنافسين. وقدْ رأى التطوّري الألماني غوستاف جاغر[2] في عام 1869، أنّ الدين يمكن أن يُعتبر "سلاحًا في الصراع [الدارويني] من أجل البقاء".

ويلمّح قول جاغر، إلى أنّ لا شيء من هذا يجب أن يُفسَّر لإظهار الدين – عمومًا– بوصفه أمرًا جيّدًا. فهناك أمور جيّدة في الدين، منها الطريقة الّتي تجمع بها تعاليمه الأخلاقية الناس في جماعات أكثر انسجامًا. لكن ثمّة جانب مظلم واضح للدين أيضًا، يتجلّى في الطريقة التي يتسلّح بها بسرعة كبيرة. يجمع الدين رفاق الدين معًا، ويقصي أولئك ذوي المعتقد المختلف بعيدًا.

---

(1) دوركايم (1858–1917) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي، يُعَدُّ أحد مؤسّسي علم الاجتماع الحديث من أعماله المترجمة للعربية الانتحار، التربية الأخلاقية، في تقسيم العمل الاجتماعي. ويد (1942) كاتب كان سابقًا أحد كتاب القسم العلمي في نيويورك تايمز. من كتبه قبل الفجر، خائنو الحقيقة، مخطوط الحياة.

(2) (1832–1917) عالم طبيعة ألماني.

تاريخ مقدّس

ليست الأساطير الخارقة للطبيعة هي القصص الوحيدة الّتي تؤدّي دورًا جامعًا في المجتمع؛ إذ يمكن للأساطير الوطنية أن تؤدّي الوظيفة نفسها. فقدْ طلبت مؤخّرًا من ابنتي تلميذة الصفّ الأول، آبيغيل، أن تخبرني بما تعلّمته في المدرسة عن كريستوفر كولمبوس. وقد تذكّرت الكثير لتمتّعها بذاكرة قويّة، مثل أسماء السفن الثلاث، وحقيقة أنّ كولمبوس اكتشف أمريكا بإبحاره عبر المحيط الأزرق في عام 1492، وأنّه هو منْ أثبت الشكل الكرويّ للأرض، نافيًا إلى الأبد مقولة أنّ الأرض مسطّحة. وكلّ هذه المعارف الّتي تعلّمتها آبي هي نفسها الّتي تعلّمتُها في المدرسة الابتدائية قبل ثلاثين عامًا، وهي نفسها الّتي تعلّمها والداي من قبلي.



تصوير وصول كولمبوس إلى العالم الجديد لـ دياسكورو بويبلا (1831–1901).[1]

لكن ما تعلّمته آبيغيل ليس حقائق تاريخيّة، بل هو محض خيال في معظمه؛ إنّها مجرّد قصّة خاطئة في معظم تفاصيلها ومضلّلة في البقية. فما يتعلّق بالأمور الصغيرة؛ كان معظم الناس في عام 1492 يثقون مثل كولمبوس نفسه بأنّ الأرض كرويّة، أمّا ما يتعلّق بالأمور الكبيرة، فلَمْ يُحْكَ لآبيغيل أنّ كولومبوس نزل أوّلاً غرب الأنديز، حيث كتب عن هنود الأراواك[2] أنّهم "سيكونون خدمًا

(1) (1831–1901) رسّام إسباني اشتهر برسم الشخوص والرسوم التاريخية.

(2) الهنود الأوائل الّذين قابلهم كولمبوس في الأمريكيّتين، وقد مات كثير منهم بسبب الأمراض الّتي حملها المستكشفون الأوروبّيون، كما سخّرهم الأسبان في تعدين الذهب.

جيّدين... يفعلون ما تشاء". ومضى كولمبوس ورفاقه مدفوعين بهذه القناعة، وقتلوا الأراواك واستعبدوهم استعبادًا غاية في الجشاعة، بل وتفنّنوا في تعذيبهم تعذيبًا ساديًّا لا يطاق؛ وهو ما أدّى إلى إبادة أولئك الهنود في غضون ستّين عامًا تقريبًا؛ كما لم يُحْكَ لها أيضًا أنّ هذه كانت المرحلة الأولى من جهود دامت قرونًا لتجريد قارّةِ أمريكا الشماليّة من الحياة الهنديّة.

يرى المؤرّخون التعديليّون من أمثال هاورد زِن وجيمس لِوين[1] أنّ نصوص التاريخ الأمريكي قد حُرِّفت بإتقان شديد إلى درجة أنّها لم تعدْ تاريخًا. فهي تقدّم نسيانًا متعمّدًا، أو محوًا لما هو مخزٍ من مخزونات ذاكرتنا الوطنيّة، كي يبدو التاريخ مثل أسطورة وطنيّة موحّدة. فالقصص عن كولمبوس وسكوانتو وعيد الشكر الأوّل وعدم قدرة جورج واشنطن على الكذب، وغيرها، تبدو مثل أسطورة الخلق، لكنها أسطورة وطنيّة. ولا يُقدَّم الرجال في مركز هذه القصص باعتبارهم بشرًا من لحم ودم ولهم عيوب تماثل فضائلهم، بل قادة خرجوا من قصص الأبطال. وليس الغرض من هذه الأساطير تقديم عرْضٍ موضوعيٍّ لما حدث، بل "لسرد قصّة توحّد أفراد المجتمع معًا، لأخذ الكثرة وجعلها واحدًا"[2].

---

(1) هاولرد زن: (1922-2010) مؤرّخ وعالم اجتماع أمريكي ترجم من أعماله إلى العربية: قصص لا ترويها هوليوود مطلقًا، التاريخ الشعبي للولايات المتّحدة "في جزأين"، ماركس في سوهو، وقدْ اشتهر بقوله: "ليس هناك عَلَم كبير بما يكفي لتغطية خزي قتل الأبرياء". جيمس لِوين: (1942) عالم اجتماع ومؤرّخ أمريكي اشتهر بكتابه "أكاذيب أخبرني بها معلّمي: كلّ ما هو خطأ في كتاب التاريخ الأمريكي المدرسي".

(2) سكوانتو: أحد السكان الأصليّين الذي ساعد الواصلين الجدد من الأوروبيّين وكان له الفضل في بقائهم على قيد الحياة. أمّا عدم قدرة جورج واشنطن على الكذب فهي إشارة إلى قصّة كتبها القسّ ويمز عن طفولة واشنطن وقال إنّه قطع شجرة الكرز المفضّلة لدى والده، وحين سئل اعترف وقال: "لا يمكنني الكذب!"، ويرى الكثيرون أنّها قصّة لا أساس لها من الصحّة، خاصّة بعدما عرف عن تلفيق القسّ ويمز للحكايا. هذا القول: "لأخذ الكثرة وجعلها واحدًا" إشارة إلى العبارة اللاتينية E Pluribus unum، تعني واحدًا من الكثرة وتظهر على ختم الولايات المتحدة، وظلت شعارًا يعتد به إلى أن أصدر الكونغرس قانونًا ينص على اعتبار "بالله نؤمن" شعارًا رسميًا للبلاد عام 1956.

لا يرى الكثير من الشارحين أنّ التعديليّين مثل زِن ولوين رجال أساطير، بل ناسجون لأساطير مضادّة أُغرق بها المجتمع الغربي، وهامت بها المجتمعات الأهليّة. ويشيرون إلى أنّ المجتمعات في كلّ مكان -في العالم الجديد والمجتمعات الأفريقية الّتي أبادها الغربيّون- لديها تاريخ طويل من الحروب والفتوحات. وقد كان الفرق الكبير، حسب رأيهم، بين القوى الغربيّة الفاتحة وبين ضحاياهم تقنيًّا. فلو أنّ إمبراطوريّة الأزتك الجشعة[1]، مثلاً، طوّرت وسائل للإبحار إلى أوروبا بغرض السلب والنهب، كانت ستنجح في ذلك. إذ كان الناس جميعهم أشرارًا على مرّ التاريخ، لكن الغربيّين أصبحوا على مدى نصف الألفيّة الماضية تقريبًا أفضل، لأنّهم كانوا أكثر شرًّا من أيٍّ عرق آخر.

إنّ هذا الرأي هو الأكثر توازنًا في التاريخ البشري، إن لم نقل الأكثر قتامة، لكنّه لا يُدرَّس في مدارسنا أيضًا، فنحن نتعلّم الأساطير خلال معظم فترات تاريخنا؛ وهي لا تخبرنا بأنّنا الأخيار فحسب، بل بأنّنا الأذكى والأجرأ والأفضل بين الكلّ.

تخيّل ما لا يُتخيّل

ثمّة علاقة كانت أعمار طرفيها متفاوتة، إذْ كان توم في الثانية والعشرين من عمره فقط، طويلاً ورشيقًا، له وجه وقوام صبيٍّ؛ أمّا سارة فكانت بضّة وسريعة الضحك، وكانت تبدو أصغر بكثير من سنواتها الخمس والأربعين، ولولا الخصلات الفضّية في شعرها الداكن، لظُنّ أنّها أخت توم. وحين تخرّج هذا الأخير في الجامعة، قرّرت سارة اصطحابه إلى باريس مكافأةً له. "دعني أكون الخليلة المدلّلة"، قالت ضاحكة.

قضيا في المدينة عشرة أيام، يحدّقان في برج إيفل، وأعاجيب متحف اللوفر، والمسرح الهائل لنوتردام. في ليلتهما قبل الأخيرة، تناولا العشاء وشربا النبيذ في حانة ساحرة للغاية في الحي اللاتيني. لاحظ توم وسارة نظرات الزبائن الآخرين.

---

(1) من حضارات أمريكا الجنوبية ازدهرت فيما يعرف بالمكسيك حاليًا، كانت حضارة متطورة حتى غزاها الأسبان.

كان الناس يحدّقون فيهما دومًا. فيشعران، وهما يتجوّلان في شوارع باريس يدًا بيد، أنّ عيون الغرباء تتفحّصهما، وتحكم عليهما، وأنهم يثرثرون من ورائهما. ثمّ عرفَا ما كان يفكّر فيه الناس، أنّ علاقتهما ليست سليمة، وأنّها كبيرة بما يكفي كيْ تكون أمّه.



ربّما لم يكن أهل باريس يفكّرون في ذلك مطلقًا، وربّما كانوا يحدّقون فيهما لأنّهما ثنائيٌّ جذّاب ولأنّ حبّهما الكبير كان جليًّا، وربّما كان توم وسارة ارتيابيّين. ولكن إنْ صحّ ذلك، فإن لديهما سببًا لذلك. لقد دفع الحبيبان ثمن سعادتهما، فقد أقسمت والدة سارة، بعد أن عرفت بأمر العلاقة، ألاّ تكلّمها حتّى تخضع للعلاج. وتهامس زملاؤها في العمل بشكل بغيض عنها في ردهة المكتب. من جانبه، نشب شجار مرير بين توم ووالده بسبب العلاقة، وحين أخبر إخوته في الجمعيّة الأخويّة عن سارة، ضحكوا بتوتر، ظانّين أنّها مزحة رديئة. ولكن حين أخذت سارة تمضي ليالي في غرفة توم، عقد الإخوة اجتماعًا طارئًا وحاولوا طرد توم من المنزل.

لا بدّ من قول الحقيقة، لقد استمتع الحبيبان بكونهما يخضعان للمحاكمة. وكان ذلك نصف متعة الأمر. فقد أحبا رؤية نفسيهما متمردين يحظيان بالشجاعة للعيش متحديين التقاليد. جلسا في الحانة ينهيان نبيذهما ويسأل أحدهما الآخر سؤالهما الدرامي المفضل: من كانا يؤذيان؟ لَم يبدو الناس متطفّلين جدًّا وغيورين؟ لم كانت أخلاقيّاتهم ضيّقة ومحدودة؟

عادا إلى فندقهما مشيًا على جانب السين، ثملَيْن من النبيذ والتمرد. حين دخلا غرفتهما، وضع توم علامة عدم الإزعاج على مقبض الباب. ثم مارس توم وسارة الحب، متدحرجين وواثبين على كل الأسطح في الغرفة، برشاقة رياضية تتاخم العنف.

بعد ذلك، سقط توم على سارة، فاحتضنت رأسه الدائخ على صدرها، ومسدت شعره المجعد وهمهمت بعذوبة في أذنه. وحين استعاد توم أنفاسه، تدحرج إلى وسادته وقال "ما الذي سنراه غدًا يا أمي؟"

وضعت سارة رأسها على كتفه، وداعبت الشعيرات المتناثرة على صدره، ودغدغته ضاحكة. "ربما سنظلّ في الفراش غدًا!"، فضحك توم قائلاً لها: "أمّي! توقّفي!"

أولاً أعتذر أنني فعلت هذا بك، أوافقك أنّه ذوق غريب. ثانيًا، لدي أسبابي التي سأشرحها الآن.

إن كنتَ مثل معظم الناس، فلا بد أنك عجزت عن ألا تتخيل علاقة الحب الباريسيّة الخياليّة هذه. وإن زرت باريس، فقد غزت صور من المدينة الشهيرة عقلك. وإن لم تزرها أبدًا، فستحتشد صور من الأفلام واللوحات والبطاقات البريدية لهذه المدينة في رأسك، إلى جانب صور عامة للحبيبين وهما يستمتعان بتناول وجبة في مطعم ساحر. وحين انتقل الحدث إلى ممارسة الحب المبهجة بين شخصين جذابين، ربما انتعش اهتمامك بالقصة.

ربما تخيلت مظهر توم وسارة عاريين، وكيف تحركا معًا. في النهاية، قد تكون حركات كهذه -أو الإيحاء بها- المحور الرئيس لا في الروايات الرومانسية والأفلام الإباحية فحسب، بل في كل أنواع القصص.

ولكن ما الذي حدث حين عرفت أن الحبيبين كانا أمًا وابنًا؟ هل ثار عقلك؟ هل وجدت نفسك تحاول طرد الصورة من ذهنك، بالطريقة التي قد تبصق بها طفلة قضمة كعك كانت تبدو لذيذة حتى عرفت أنها معدّة من الجزر الكريه؟

استلهمت قصتي القصيرة البغيضة من عالم النفس جوناثان هيت[1]، الذي يعرّض الناس لسيناريوهات خيالية مزعجة، مثل هذا، بغية دراسة المنطق الأخلاقي. (بالإضافة إلى زنا المحارم برضا الطرفين، تتضمّن سيناريوهات هيت المزعجة رجلاً يمارس جنسًا غير مؤذٍ مع دجاجات ميتة، وعائلة تلتهم كلبها الحبيب بعد أن تقتله سيارة). لو لم يكن الرجل والمرأة في هذه القصة قريبين، فلربما استمتعت بتخيل ممارستهما للحب، لكن معرفة الحقيقة تفسد الخيال. وحتى إن كانت القصة تُظهر بجلاء أن الاثنين بالغان متفقان يستمتعان بعلاقة مُرضية جسديًا وعاطفيًا، فلا يرغب معظم الناس حتى بتخيل أن العلاقة مقبولة أخلاقيًا.

هذا واضح، لأن الناس مستعدون لتخيل أي شيء تقريبًا في هيئة قصة؛ من قبيل أن الذئاب يمكنها أن تهدم البيوت بنفخة وأن الرجل يمكن أن يتحول إلى صرصور كريه في أثناء نومه (في عمل فرانز كافكا **التحوّل**)، وأن الحمير تستطيع الطيران والكلام وغناء أغنيات آر آند بي (**شريك**)، وأن رجلاً إلهيًا "ميتًا لكنه حي" بلا أب [المسيح] لديه قوى خارقة ليمنح الخلود الطوباوي"، وأنّ الحوت الأبيض قد يكون شيطانًا مجسّدًا، وأن المسافرين عبر الزمن يمكنهم السفر للماضي وقتل فراشة وتبديد المستقبل (رواية راي برادبري **صوت الرعد**)[2].

---

(1) (1963) عالم نفس اجتماعي أمريكي وأستاذ الريادة الأخلاقية في جامعة نيويورك، من أعماله فرضية السعادة 2006.

(2) كافكا (1883-1924) كاتب تشيكي يُعدّ رائد الكتابة الكابوسية ترجم الكثير من أعماله إلى العربية، وقد صدرت ترجمة جديدة لرواية المسخ (التي ترجمها منير البعلبكي) بعنوان التحول (بترجمة مبارك وساط) عن دار الجمل. آر آند بي: نوع من الموسيقى يجمع بين الهيب هوب والبوب والبلوز وغيرها، وشريك: فيلم رسوم متحركة فاز بالأوسكار عام 2001. الحوت الأبيض إشارة إلى موبي ديك لهرمان ملفل. برادبري (1920-2012) كاتب أمريكي أشهر أعماله فهرنهايت 451.

عليَّ القول إنّ الناس مستعدّون لتخيل أي شيء تقريبًا، وهذه المرونة لا تمتد إلى عالم الأخلاق. فقد لاحظ مفكّرون حاذقون يعودون إلى زمن الفيلسوف ديفِد هيوم[1] ميلاً نحو "المقاومة الخيالية"، إذ لن نوافق إن حاول أحدهم إخبارنا أن السيء جيّد، والجيّد سيء.

إليك ما لم يكتبه ديستويفسكي في **الجريمة والعقاب**[2]: يقتل راسكولنكوف المرابية وشقيقتها من أجل المتعة، ولا يشعر بالندم. بل يتبجّح بذلك أمام عائلته وأصدقائه، وكلّهم يبلّلون ثيابهم من الضحك. راسكولنكوف رجل صالح، ويعيش في سعادة دائمة.

أو تخيّل قصّة قصيرة مقتبسة من مقالة جوناثان سويفت الساخرة **اقتراح متواضع**[3]، يشير فيها أنّ كل الأمراض الاجتماعية في إيرلندا يمكن حلّها ببدء التجارة بلحوم الأطفال. لكن تخيّل أنّ القصّة ليست ساخرة، وتخيّل قصّة يخفق فيها الكاتب في الإشارة إلى أنه سيكون من الخطأ أن تسمّن النسوة الفقيرات الرضّعَ، من حليب صدورهن فحسب ليتمكّن الأثرياء من تناول قطع لحم الأطفال ويخنة الأطفال.

أو تخيّل قصة مقتبسة من الإمبراطور الروماني إيل جبل[4]، الذي قيل إنّه ذبح عبيدًا في حديقته الأمامية-رجالاً ونساء وأطفالاً- لأنّه ظنّ فحسب أنّ لمعة الدم على العشب مُبهج للنظر. تحتفي القصّة بإيل جبل بوصفه فنّانًا رائدًا يسعى نحو الجمال بلا خوف، في مواجهة سلطة القوانين الأخلاقية.

لا يرغب معظمنا بتخيل عالم يكون فيه قتلة العبيد والأطفال والمرابين مقبولين أخلاقيًا، بالطريقة نفسها التي لا نرغب فيها بتخيل سيناريو يكون فيه عشق الأم والابن مقبولاً.

---

(1) (1711-1776) مؤرخ وفيلسوف اسكتلندي ويعد شخصية بارزة في الفلسفة الغربية.

(2) ديستويفسكي (1821-1881) روائي روسي شهير.

(3) (1667-1745) كاتب وشاعر إنغلو- إيرلندي، وهو مؤلف رحلات غلفار. في مقالته الساخرة يقترح على السلطات تشجيع الإيرلنديين على أكل أطفالهم لمكافحة المجاعة.

(4) (203-222) أحد أباطرة الرومان واسمه ماركوس أورليوس أنطونيوس.

يعرف الحكّاؤون بطبعهم هذا الأمر. صحيح أهم يمطروننا بالفساد والخلاعة والوحشية المدهشة -تذكّر **لوليتا**، أو **البرتقالة الآلية**، أو **تيتوس أندرونيكوس** (في مسرحية شكسبير هذه "يقتل رجلان رجلاً آخر، ويغتصبان عروسه، ويقطعان لسانها، ويبتران يديها، فيقتل أبوها المغتصبيْن، ويطهوهما في فطيرة ويطعمهما لأمهما، التي يقتلها بعد ذلك، قبل أن يقتل ابنته لأنها تعرّضت للاغتصاب أوّلاً، ثمّ يُقتل، ويُقتل قاتله"). ونحبّهم من أجل ذلك. نحن سعداء جدًّا فحسب، بحيث لا نمتعض حين يقوم الأشرار في الأدب بالتعذيب والقتل والاغتصاب. لكنّ الحكّائين لا يطلبون موافقتنا. وتكون أفعال المقاومة الأخلاقية محورًا عظيمًا في القصص، وكذلك هو الأمر فيما يتعلّق إدانة الحكّاء. لقد بيّن ديستويفسكي أنه كان من الخطأ جدًّا أن يقتل راسكولينكوف هاتين المرأتين. وسيكون من الخطأ جدًا، كما وضّح سويفت، تسمين الأطفال مثل العجول، مهما كانت العائدات الاقتصادية الاجتماعية.

جزاء الفضيلة

طرد الفيلسوف الإغريقي أفلاطون[1] الشعراء والحكّائين من جمهوريته المثالية، لنشرهم مواد فاسدة، إلى جانب خطاياهم الأخرى. وقد كان تصرّف أفلاطون الأوّلَ في سلسلة طويلة من نوبات الذعر حيال الطريقة التي يفسد بها القَصصُ الأخلاقَ؛ كيف تفسد الشبابَ المجلاّتُ والروايات الرخيصة والكتب المصورة والرسوم المتحركة والتلفاز وألعاب القِديو، محوّلة إيّاهم إلى كسولين وعدوانيّين ومنحرفين.

لكنّ أفلاطون كان مخطئًا، وكذلك كان خَلَفه المذعورون. فالأدب، بشكل عام، أخلاقي بقوّة. صحيح أن الشيطان وخصوم الأبطال، من شيطان ملتون وحتى توني سوبرانو[2] يأسروننا. لكن الأدب شكل رئيس يضعنا دومًا في موضع

(1) (427 ق.م - 347 ق.م) فيلسوف يوناني وأحد تلاميذ سقراط.

(2) ملتون (1608-1674) شاعر إنجليزي أشهر أعماله الفردوس المفقود. توني سوبرانو: أحد أبطال مسلسل ذا سوبرانو وهو مسلسل جريمة يصور حياة رجل المافيا توني سوبرانو.

الحكم على الأفعال الخاطئة، ونفعل ذلك باستمتاع. نجد أنفسنا أحيانًا نفتش بشكل معاكس عن أبطال الظلام مثل الشيطان أو سوبرانو، أو حتّى المتحرش بالأطفال هامبرت هامبرت في **لوليتا**، لكن لا يطلب منا الموافقة على سلوكهم المتوحّش والأناني، ولا يسمح الحكّاؤون لهم أبدًا بالعيش في سعادة دائمة.

كانت رواية سامويل ريتشاردسون **باميلا أو جزاء الفضيلة** (المنشورة عام 1740) واحدة من أولى الروايات بالإنجليزية. يمكن أن يلحق عنوانها الجانبي بمعظم القصص التي حلم بها البشر، من أولى الحكايات الشعبية وحتى المسلسلات التلفزيونية الحديثة والمصارعة الحرة. تمضي القصة بالعدالة الشعرية، أو على الأقل بآمالنا بها. ويبين الباحث الأدبي وِليم فِلش[1] في كتابه **القِصاص**، أن الكثير



مدام بوڤاري تتعرّى لحبيبها ليون. عام 1857، حوكم غوستاف فلوبير[2] بتهمة معاداة مدام بوڤاري للأخلاق والدين. دافع محامي فلوبير بنجاح بقوله إنه على الرغم من أنّ الرواية تصوّر تصرّفات لا أخلاقيّة، إلّا أنّها أخلاقيّة في ذاتها. حيث تخطئ إيما بوڤاري، وتعاني بسبب ذلك.

---

(1) ريتشاردسون: (1689- 1761) كاتب إنجليزي. فِلش: (1956) كاتب وأستاذ للإنجليزية في جامعة برانديز.

(2) (1821-1880) روائي فرنسي أشهر أعماله التربية العاطفية ومدام بوڤاري.

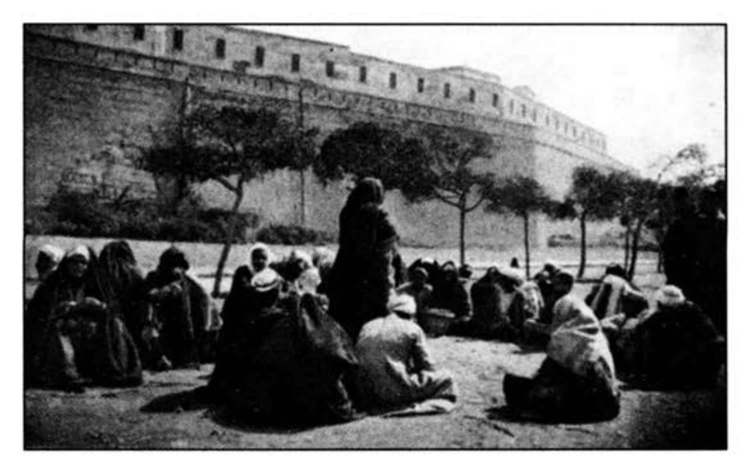
من العواطف التي تولدها القصص –مثل الخوف والأمل والإثارة– تعكس قلقنا حول حصول الشخصيات، صالحة كانت أم سيّئة، على ما تستحقّ. إنّها تفعل غالبًا، لكنّها ليست كذلك أحيانًا. وحين لا تفعل، نغلق الكتاب بتنهيدة، أو نخرج من صالة العرض، مدركين أنّنا عشنا مأساة للتوّ.

في الوقت الذي يصل فيه الأطفال الأمريكيون مرحلة البلوغ، سيكونون قد شاهدوا 200000 تصرف عنيف، منها 40000 قتل، على التلفاز وحده، دون ذكر الأفلام أو الأعداء الكثيرين الذين قتلوهم شخصيًّا في ألعاب الفِديو. يتجهم علماء الاجتماع عمومًا لهذه المجازر، قائلين إنها تؤدي إلى زيادة العدوانية في العالم الحقيقي. وهي وجهة نظر (سندرسها عن كثب في الفصل القادم)، لكنّهم غفلوا عن أمر واحد. لا يمنحنا الأدب في معظمه أمثلة للعنف محايدة أخلاقيًا. إذ حين يقتل الوغد، فإننا ندين عنفه أو عنفها، وحين يقتل البطل، فإنه يفعل ذلك بصواب. يحمل الأدب إلى المنزل رسالة تفيد أن العنف مقبول فقط في ظروف محددة، لحماية الطيب والضعيف من السيء والقوي. صحيح أن بعض ألعاب القِديو، مثل غراند ثفت أوتو (السرقة الكبرى للسيارات)، تمجّد الشر، لكن هذه الألعاب هي الاستثناءات الشهيرة التي تؤكد القاعدة العامة.

كتب عالم النفس جيروم برونر[1] أنّ "الأدب العظيم مخرّب في روحه"، وأنا أعترض. صحيح أن الكتّاب قد انطلقوا لتحدي الأخلاقيات التقليدية (أو إهانتها) باستمرار، وبخاصة في القرن الماضي. ثمة سبب لكل تلك الكتب المحروقة والممنوعة، لكن معظم هذا الأدب ما زال أدبًا أخلاقيًا، فهو يضعنا في موضع الموافقة على السلوك اللائق المتفق مع المجتمع، ورفض جشع الخصوم، أيْ الشخصيّات التي تكون طماعة وشجاعة تمامًا. الأدب في جوهره، كما رأى ليو تولستوي وجون غاردنر، أخلاقي بعمق، فتحت كلّ ذكائه، يميل الأدب إلى الوعظ وتكون مواعظه عادة مقبولة بحق.

---

(1) (1915–2016) عالم نفس أمريكي له إسهامات هامة في علم النفس المعرفي، من أعماله دراسة في التفكير 1956، دراسات في النمو المعرفي 1966، وكلام الأطفال: تعلم استخدام اللغة 1988.



امرأة مصرية تروي حكايات من ألف ليلة وليلة. من الجدير بالذكر أنه حتى وقت قريب، واجه الحكّاؤون الذين هاجموا قيم المجتمع مخاطر حقيقية. لقد كانت القصة، قبل عشرات آلاف السنين قبل اختراع الكتاب، وسيطًا شفاهيًا فقط، فقد كان أفراد القبيلة يجتمعون حول الراوي ويصغون. عانى حكاؤو القبائل الذين حطوا من شأن القيم المبجلة – الذين أهانوا مبادئ المجتمع- عواقب وخيمة. (تخيل لو أن حكّاءتنا المصرية قررت أن تحوك قصّة مسيئة للنبي). ونتيجة لذلك، تكشف القصص الشفاهية عمومًا "عقلًا تقليديًا أو محافظًا للغاية".

ينوح تشارلز باكستر في كتابه المهم عن حرفة الأدب **حرق المنزل**، على "موت الخصم، أي خصم" في الأدب الحديث. إنّه محقّ، فقد اتّجه الأدب المعقد نحو الغموض الأخلاقي في السنوات المئة الماضية تقريبًا. وقد وضّح هذا على نحو مدهش البطل المنفعل في المسلسلات التلفزيونية الحديثة مثل **ذا شيلد، وذا واير وديكستر، وبريكنغ باد، وذا سوبرانو وديدوود**[1]. لكني أطلق حكمًا عامًا وليس مطلقًا. أظن أن الأحاديث حول موت الخصم مبالغ فيها. انظر إلى هؤلاء الأبطال المضادين الثائرين من دراما الكيبل، هل يربكون النمط الأخلاقي الذي أصفه، أم أنّهم -بصراع الفضيلة ضدّ الرذيلة داخل نفس والتر وايت أو توني سوبرانو- يضيفون انعطافة منعشة فحسب على مسرحيات أخلاقية قديمة؟ على أيّة حال، أوافق الصحفي ستيفن جونسون[2]، الّذي يرى أن معظم أشكال

(1) مسلسلات تلفزيونية.

(2) (1968)، كاتب أمريكي. من أعماله: من أين تأتي الأفكار الجيدة، التاريخ الطبيعي للابتكار (2010).

القصة الشعبية — مثل الأفلام السائدة، وشبكات التلفزيون، وألعاب الفِديو والروايات – ما زالت مبنية على العدالة الشعرية[1] "ما زال الأخيار يفوزون، ويفعلون ذلك لكونهم شرفاء ويلعبون حسب القوانين".

إن كان هناك حقًا نمط عام لإضفاء الأخلاقية في القصص-أيْ نمط يسود في أرجاء العالم بعيدًا عن الاستثناءات-فمن أين يأتي؟ يعتقد وليم فلِش أنه يعكس دافعًا أخلاقيًا هو جزء من طبيعة البشر. أظنّه محقًا. وأرى أنه يعكس هذا الدافع، لكني أظن أنه يعززه أيضًا. فقد تشير أخلاقية القصة إلى وظيفة أخرى هامة، بالطريقة نفسها التي تشير بها بنية المشكلة إلى وظيفة حيوية محتملة للقصة (التمرّن على المشكلة).

في سلسلة من الأبحاث وفي كتاب قادم، يرى جوزيف كارول وجون جونسون ودان كروغر[2] وأنا، أنّ القصص تجعل المجتمعات تعمل بشكل أفضل، بتشجيعنا على التصرّف بأخلاقية. تغمرنا القصص العادية -من برامج التلفزيون حتى الحكايات الخرافية- جميعًا بالمبادئ والقيم القوية نفسها التي تغمرنا بها الأساطير المقدسة. إنها تصم السلوك المضاد للمجتمع بقوة، وتحتفي بالقدر نفسه من الصلابة بالسلوك المؤيد للمجتمع. نحن نتعلم بالعلاقات أننا إن كنا نشبه الأبطال فسنكون أكثر قدرة على جني الثواب الاعتيادي للأبطال (مثل الحب والتقدم الاجتماعي وغيرها من النهايات السعيدة)، وأقل احتمالاً أن نجني عقاب الخصوم (مثل الموت والخسارة الكارثية للمكانة الاجتماعية).

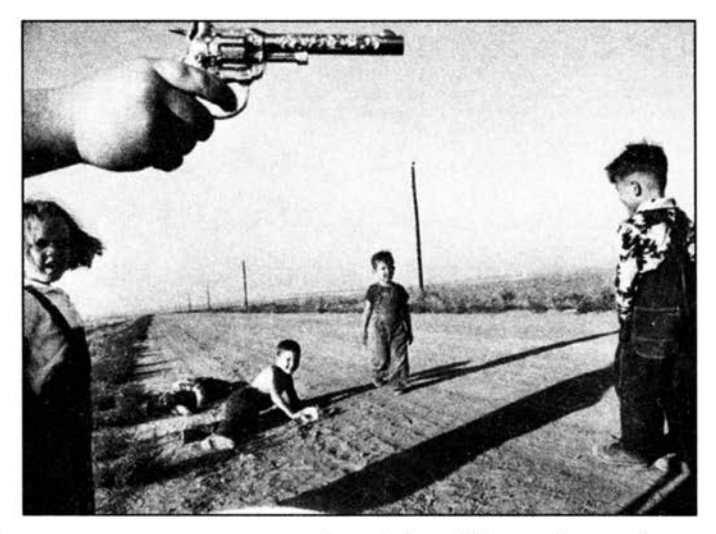
يعيش البشر قدرًا عظيمًا من حياتهم داخل القصص الخيالية، أي في عوالم يُقرّ فيه الخير عمومًا ويثاب، ويدان فيه الشر ويعاقب. ولا تعكس هذه الأنماط قاعدة أخلاقية في نفسية البشر فحسب، بل إنها تعززها أيضًا. راجع الباحث

(1) اصطلاح أوجده توماس رايمر عام 1678 ليشير إلى أن الأخيار يثابون والأشرار يعاقبون، يرى مع غيره من الأدباء أن الأدب يجب أن يكون ذا مغزى أخلاقي في تصوير الثواب والعقاب. (موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(2) جوزف كارول: (1949) باحث في مجال الأدب والتطوّر. جون جونسون: أستاذ علم النفس في جامعة بنسلفانيا الحكومية.

الألماني جمالين هاكمولدر في كتابه **المختبر الأخلاقي** عددًا من الدراسات العلمية التي تشير إلى أن للأدب تأثيرات إيجابية في تطور أخلاق القارئ وحسه في التعاطف. بعبارة أخرى، حين يتعلق الأمر بالقانون الأخلاقي، يبدو أن شيلي كان محقًا: "إنّ الشعراء مشرّعون مجهولون في العالم".

هناك دليل مماثل يأتي من دراسة أجراها عالم النفس ماركوس آبل[1] في عام 2008 على مشاهدي التلفاز. فكّر في الأمر: ليعمل المجتمع بشكل مناسب، يتعيّن على الناس أن يؤمنوا بالعدالة، وعليهم أن يؤمنوا بأنّ هناك ثوابًا لفعل الصواب وعقابًا لارتكاب الخطأ. وفي الحقيقة، يؤمن الناس عمومًا أن الحياة تعاقب الشرير وتكافئ الصالح. هذا بعيدًا عن حقيقة أن هذه ليست هي القاعدة، كما يقول آبل؛ إذْ تحدث أمور سيّئة لأشخاص صالحين طوال الوقت، ومعظم الجرائم تمضي بلا عقاب.



يأتي البرهان على أن العدالة الشعرية أساسية في الدافع الشعري من اللعب التخيلي لدى الأطفال. إذ يتمتع لعب الأطفال دومًا "بنبرة أخلاقية واضحة، الأخيار مقابل الأشرار"، وفقًا لديفد إلكايند[2] في كتابه قوة اللعب. تزخر سيناريوهات لعب الأطفال دومًا بائتلاف بين الشر والخير، كما في هذه الصورة لأطفال يلعبون الشرطة واللصوص.

---

(1) (1973)، أستاذ في جامعة فوتسبورغ، ألمانيا.

(2) (1931)، كاتب وعالم نفس الطفولة.

في دراسة آبل، كان لدى الأشخاص الذين يشاهدون الدراما والكوميديا بشكل رئيس على التلفاز -في مقابل متابعين نهمين للبرامج الإخبارية والوثائقية- إيمان أقوى بكثير بالعالم العادل. ويستنتج آبل أنّ الأدب، باختراقه عقولنا بفكرة العدالة الشعرية باستمرار، قد يكون مسؤولاً جزئيًا عن التفاؤل المفرط بأنّ العالم، عمومًا، مكان عادل. ومع ذلك، قد تكون حقيقة أنّنا نحفظ هذا الدرس غيبًا جزءًا هامًّا مما يجعل المجتمعات البشريّة تنجح.

اذهب إلى صالة السينما، واجلس في الصف الأمامي، لكن لا تشاهد الفيلم. استدر حولك وراقب الناس. في الضوء الوامض، سترى حشدًا من الوجوه -فاتحة وداكنة، ذكور وإناث، مسنّون وشباب- يحدّقون جميعًا في الشاشة. فإذا كان الفيلم جيّدًا، سيستجيب الناس له مثل كائن حيٍّ واحد. سيجفلون معًا، ويلهثون معًا، ويزمجرون بالضحك معًا، ويغصون معًا. يأخذ الفيلم اتّحادًا متعدّد الألوان من الغرباء ويوحّدهم. فهو يصوغ مشاعرهم وأفكارهم، وسرعة نبض قلوبهم، وتسارع أنفاسهم، ومدى تعرّقهم. ويصهر الفيلم العقول، ويفرض وحدة عاطفية ونفسيّة. كما يجعل الفيلم الناس واحدًا، إلى أن تُنار المصابيح وتظهر الأسماء على الشاشة.

لقد كان الأمر كذلك دومًا. يسهل علينا أن ننسى، جالسين وحدنا على أرائكنا مع رواياتنا أو برامجنا التلفزيونية، أنّه حتى القرون القليلة الماضية، كانت القصّة دومًا نشاطًا اجتماعيًّا بقوّة. لعشرات الآلاف من السنوات قبل اختراع الكتابة، رُويت القصّة فحسب حين يجتمع راوٍ بمستمعين. ولم تصبح الكتب رخيصة بما يكفي لتعويض جهل الجماهير، إلا بعد اختراع طباعة الصحف. ولألفيّات بلا عدد، كانت القصّة تُروى شفاهيًا تحديدًا؛ إذ يجذب الراوي أو الممثّل جمهورًا، ويوحّدهم عقليًّا وعاطفيًّا، ويكشف أمامهم جميعًا الرسالة نفسها.

في القرون الأخيرة، غيّرت التقنيةُ الطبيعةَ الاجتماعية للقصة، لكنّها لم تقضِ عليها. هذه الأيام، نتشرب معظم قصصنا وحدنا أو مع أسرنا وأصدقائنا، لكننا ما زلنا مرتبطين بفعالية مضبوطة اجتماعيًا. قد أكون أنا نفسي أشاهد **بريكنغ**



باد أو **30 روك**، أو أقرأ **شفرة دافنشي** أو **الفتاة ذات وشم التنّين**[1]، لكن هناك ملايين من الأشخاص الآخرين يجلسون على ملايين من الأرائك الأخرى ويستمعون إلى القصص نفسها تمامًا، ويخضعون للعملية نفسها تمامًا من التناغم العصبي والعاطفي والنفسي. ما زلنا نحظى بالخبرة الاجتماعية، فقد انتشرت عبر الفضاء والزمن.

بعبارة أخرى، تواصل القصة إنجاز وظيفتها القديمة في ربط المجتمع، بتعزيز مجموعة من القيم المشتركة، وتقوية روابط الثقافة المشتركة. كما أنّ القصّة تثقّف الشباب، وتعرّف الشعب. إنها تخبرنا بما هو جدير بالثناء وما هو وضيع. إنها، باستمرار وبصلابة، تشجعنا على أن نكون لائقين، عوضًا عن أن نكون منحطين. القصة هي الغراء والصمغ في المجتمع. وبتشجيعنا على التصرف بشكل لائق، تقلل القصة من الخلافات المجتمعية، بتوحيد الناس على قيم مشتركة. كما أن القصة تناغم بيننا، وتجعلنا واحدًا. هذا جزء مما خطر لمارشال ماكلوهان[2] في فكرته عن القرية العالمية. فقد أتخمت التقنية بشكل واسع الناسَ المتفرقين بالإعلام نفسه وجعلت منهم مواطنين لقرية تسع العالم.

---

(1) رواية للكاتب السويدي ستيج لارسون.

(2) (1911-1980) كاتب كندي أحدثت نظرياته في الاتصال الجماهيري جدلاً كبيرًا.

قد تكون القصة -المقدسة والدنيوية- القوة الجامعة الرئيسة في الحياة البشرية. وما دام المجتمع مؤلفًا من أشخاص متفرقين ذوي شخصيات وأهداف وخطط مختلفة، فما الذي يجمعنا بعيدًا عن روابط القرابة؟ بالتأكيد، تجمعنا القصّة. يقول جون غاردنر إنّ الأدب "خطير ونفعي جوهريًّا، إنّه مباراة تخاض ضدّ الفوضى والموت، ضدّ الأنتروبيا[1]". إنّ القصّة هي القوّة المضادّة للفوضى المجتمعية، وميل الأمور إلى الانحراف. والقصّة هي المركز الّذي لا يمكن للبقيّة التماسك دونها.

(1) أو الاعتلاج أو العشوائية (التحول)



الحبر يغيّر العالم

"إنّنا نألف، على نحو لا معقول، معجزةً تكمن في قدرة بضع إشارات مكتوبة على احتواء الخيال الخالد، والفكر المعقّد، والعوالم الجديدة الحافلة بأناس، أحياء يتكلّمون وينتحبون ويضحكون."

ڤلاديمير نابوكوف، نار شاحبة.

وُلد ألوز شكِلبيرغر في عام، 1837 في القرية الصغيرة سترونز، في منطقة التلال شمال فيينا. كان آل شِكلبيرغر فلاّحين، لكنّ ألوز كان جريئًا وشجاعًا، وسلك منذ نشأته مسلكًا مغايرًا، فحصل على عمل جيّد في الخدمة المدنيّة. ثمّ أسّس عائلته في مدينة لِنز، وأنجب تسعة أطفال، منهم ولد اسمه أدولفوس، ولد عاش من أجل الأوبرا.

كان أوغست كيوبزك يروي أنّه حضر مع رفيق الطفولة، أدولفوس، حين كان هذا الأخير في السادسة عشرة فقط من عمره، عرضًا لـ أوبرا **رينزي** للموسيقار ريتشارد ڤاغنر[1]؛ وشاهدَا، لخمس ساعات كاملة، من المقاعد الرخيصة قصّةَ كولا رينزي، البطل الروماني المدافع عن الشعب، منشورة في مجموعة أغاني. ثمّ سارَا بعدها، مُنهكيْن ومستنزفيْن عاطفيًّا، في شوارع لِنز المتعرّجة.

---

(1) (1813-1883) مؤلّف موسيقي ألماني، من أعماله: أوبرا الهولندي الطائر، وأوبرا بارسيفال وأوبرا رينزي- المفضّلة عند هتلر- الّتي تروي قصّةً عن موتِ رينزي في الكابيتول في روما بعد مكيدة دبّرها أعوان النبلاء وتخلّي رجال الدين عنه.



أدولفوس طفلًا.

كان أدولفوس المهذار هادئًا على نحو غريب. وبصمت، قاد صديقه إلى فراينبرغ، على تلّ مُطلّ على نهر الدانوب. ثمّ توقّف هناك وتشبّث بيد كيوبزك. وقال، وهو يرتجف من "الجذل والنشوة تمامًا"، إنّ رينزي قد كشف له قدره. "لقد استحضر بفخامة، صورًا ملهمة لمستقبله ومستقبل شعبه... وكان يتحدّث عن تكليف سيتلقّاه يومًا من الشعب، لقيادتهم من العبوديّة إلى ذُرى الحريّة[1]". ثمّ راقب كيوبزك صديقه أدولفوس يمشي مبتعدًا في الليل.

حلم أدولفوس، حين كان شابًّا، بأن يكون رسّامًا عظيمًا، فترك المدرسة حين كان في السابعة عشرة من عمره وانتقل إلى ڤيينا، آملاً في ارتياد أكاديميّة الفنون الجميلة. ولكنّه كان يُجيد رسم المناظر الطبيعيّة والمعماريّة، ويخفق في رسم الجسد البشري؛ ولذلك رُفض مرّتين في امتحان دخول الأكاديميّة. انخرط

(1) "... فقد كان يستحضر في ذهنه في كبرياء الصور الملهمة لمستقبله ومستقبل شعبه. وحتّى ذلك الحين كنت مقتنعًا أنّ صديقي كان يرغب في أن يكون فنانًا، رسامًا، أو ربما مهندسًا معماريًا، لكنّه الآن يتحدّث عن تفويض رسمي سيمنحه إيّاه الشعب ذات يوم... أو ربما توكل إليه مهمّة خاصّة ذات يوم..."، للاستزادة حول هذا، راجع كتاب "جنون من الطراز الرفيع" لناصر قائمي وترجمة د. يوسف الصمعان، عن دار جداول 2015.

أدولفوس، مُحبَطًا، في حياة البطالة بلا هدف. فرسم لوحات لمعالم ڤيينا وباعها للسيّاح، بما يعادل اليوم عشرة أو خمسة عشر دولارًا. وسكن لبعض الوقت مع السكّيرين والمتسكّعين في مأوى للمشرَّدين، وهو ما جعله يمشي في الشوارع لساعاتٍ، هربًا من الحشرات في غرفته. كان يتناول وجباته من مطابخ الحساء[1]، ويجرف الثلج في الشتاء ليحصل على المال، ويقضي الوقت في غرف التدفئة العموميّة، وأحيانًا يتجوّل في أرجاء محطّة القطار حاملاً الحقائب مقابل الإكرامية.

حاول أقارب أدولفوس أن يحصلوا له على وظيفتيْ أجير خبّاز وجابي تذاكر، لكنّه رفضهما. وأثناء سنوات الصراع والفشل، لم تتزعزع الثقة الّتي اكتسبها من تجلّي رينزي، فقد عرف أنه سيحصد نجاحًا مّا.

لم يكن شكلبيرغر هو لقب أدولفوس، فوالده ألوز لم يكن ابنًا شرعيًا، لذلك مُنح اسم عائلة أمّه. لكنّ أمّ ألوز تزوّجت لاحقًا بـ جوهان جورج هايدلر. وحين بلغ ألوز التاسعة والثلاثين من عمره، حمل قانونيًّا اسم زوج أمّه، الّذي كان يُكتب بصيغ متعدّدة مثل هايدلر، وهوتلر وهتلر. اختار موظّف الحكومة الّذي كان يعمل على تغيير الاسم التهجئةَ الأخيرة، وصار ألوز شكلبيرغر هو ألوز هتلر.

يكتب إيان كيرشو[2]، أحد أفضل كتّاب سيرة أدولف (أدولفو هو اسمه في شهادة الميلاد): "إنّ هتلر هو أحد الأفراد القليلين الّذين يمكن أن يُقال عنهم بيقين مطلق: لولاه لَكان مجرى التاريخ مختلفًا". لذلك، تساءل المؤرّخون دائمًا عمّا إذا كان القرن العشرون سيتّخذ انعطافة ألطف لو قُبل هتلر في مدرسة الفنون، أو لو أنّه لم يحضر عرض **رينزي** في تلك الليلة من عام 1906، ولم يثمل بتخيّل نفسه مخلّصًا لشعبه.

يشكُّ المؤرخّون في كثير من الحقائق الّتي وردت في مذكّرات أوغست كيوبزنك، **هتلر الشابّ الّذي عرفته**، وهي مذكّرات بدأت باعتبارها عملاً عن

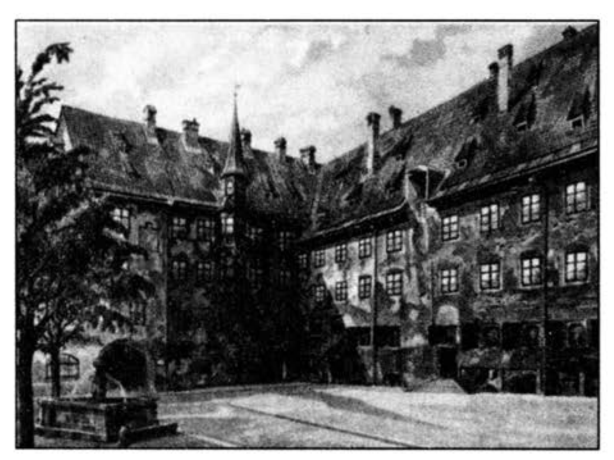
---

(1) مطابخ خيرية يقدم فيها الطعام للجائعين مجانًا أو مقابل سعر رمزي.

(2) (1943) كاتب ومؤرّخ بريطاني، يُعَدُّ من أفضل المختصّين في سيرة هتلر والحزب النازي، من أعماله: أسطورة هتلر: الصورة والحقيقة في الرايخ الثالث (1987).

عبادة البطل الّتي اعتنقها الحزب النازي، لكنّه لم يكتمل إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. وعلى أيّة حال، تبدو حادثة رينزي حقيقيّة. فقد زار هتلر في عام 1939، أسرة سيجغفريد ڤاغنر (ابن المؤلّف الموسيقي) في بايروت، وأَحبَّـه الأطفـال ودعوه باسم تحبّب خاصّ "العمّ وولف [ذئب]". وكانـت ونفريـد زوجـة سيجفريد، صديقة خاصّة، فأخبرها هتلر عن تجلّيه في **رينزي**، "من هناك كانت البداية"، ويعني العمليّة الّتي حوّلت ولدًا عاديًّا إلى القائد العظيم. كما روى أيضًا حكاية **رينزي** لأعضاء طاقمه المقرَّبين مثل مهندسه ألبرت شبير[1] وللجنرالات.

هذا لا يعني بالطبع، أنّه لو فوّت أدولفو الشابّ مشاهدة **رينزي**، لتفـادى العالم الحرب العالميّة الثانية والهولوكوست. ولكن حتّى المؤرّخين المشـكّكين في قصّة رينزي لا ينكرون أنّ انتشار ملاحم بطل ڤاغنر -بكلّ آلهتـها وفرسـانها الجرمانيّين، بعمالقتها وفالكيريّاتها[2]، ووصفها الصارخ للخير والشرّ- سـاهمت في تشكيل شخصيّة هتلر.



ساحة مقر الإقامة القديم في ميونيخ (1914) كما رسمه أدولف هتلر. وقد نُشر كتاب عنوانه أدولف هتلر الرسّام والمصمّم في عام 1983، في سويسرا؛ وهو كتاب يعرض750 لوحة من رسومات هتلر بالألوان المائيّة والزيتيّة والمخطّطات. وقد قُدّم لعدد من دور النشر في نيويورك "لكنّه رُفض خشية أنْ يُظهر هتلر في صورة الإنسان".

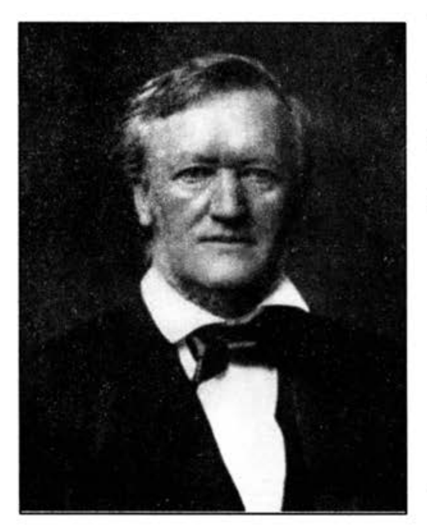
---

(1) (1905–1981) مهندس ألماني عمل مديرًا لإنتاج الأسلحة ومستشارًا لـهتلر.

(2) في الأساطير النورديّة، هي واحدة من مجموعة ربّات يخترن من يقتل في المعارك ويأخذن من قتل بشجاعة إلى قاعة الأبطال.

لم يكن ڤاغنر مجرّد موسيقيٌ عبقريٌ، فقد كان أيضًا ألمانيًا وطنيًّا للغاية، وكاتبًا بارعًا للخطب السياسيّة الملهبة، ومعادٍ شرس للساميّة، وقد كتب عن "الحلّ العظيم" للخطر اليهودي قبل أن ينفّذه النازيّون بزمن طويل. عبد هتلر الموسيقار ڤاغنر مثل إله، واعتبر موسيقاه دينًا له. وقد حضر أجزاء من عمله "خاتم النيبلونغ" أكثر من 140 مرّة، وبعد أن صار قائدًا لم يسافر إلى أيٍّ مكان دون أن يحمل معه إسطواناته. فقد كان يعتبر هذا الموسيقي معلّمه وقدوته وسلَفه الحقيقي الوحيد. ووفقًا لأندريه فرانسوا بونسيه، السفير الفرنسي في برلين في ثلاثينيّات القرن الماضي، "عاش هتلر عمل ڤاغنر، وآمن بنفسه ليكون أحد الأبطال الڤاغنريّين مثل لوهنغرين وسيغفريد ووالتر فون ستولزنغ، وبارسيفال على وجه الخصوص[1]". وبعبارة أخرى، لقد رأى نفسه فارسًا حديثًا عالقًا في صراع مع الشرّ.

يتّفق كاتب سيرة هتلر البارز يواكيم فِست[2]، مع فرانسوا بونسيه على "أنّ سيّد بايروت [ڤاغنر]، لم يكن القدوة العظيمة لهتلر في شبابه فحسب، بل كان معلّمَه العقائديَّ أيضًا... إذْ تُشكّل كتابات ڤاغنر السياسيّة إلى جانب الأوبرا، إطار عمل كاملاً لعقيدة هتلر، فقد وجد فيها الأساس الصلب لنظرته للعالم". وقد قال هتلر نفسه: "من أراد أن يفهم ألمانيا الوطنيّة الاشتراكيّة عليه أن يفهم أعمال ڤاغنر".



ريتشارد ڤاغنر (1813- 1883).

---

(1) أبطال أعمال فاغنر الأوبراليّة.

(2) (1926-2006) هو ناقد ومؤرّخ ألماني، من أعماله: شبير، الحكم الأخير (1999)، داخل قبو هتلر (2002).

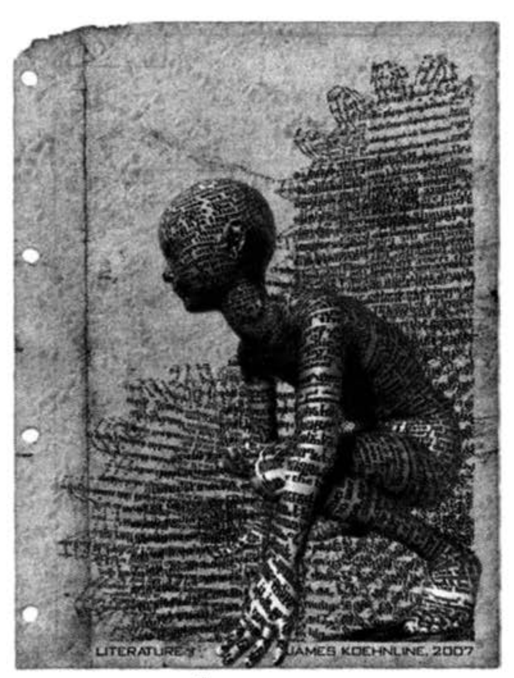
إنّ شخصيّات الأدب هي مجرّد خربشات للحبر على الـورق (أو بقـع كيميائيّة على سيلوليد). إنّها كائنات من حبر، تعيش في بيوت من حبر داخـل مدن من حبر، وتعمل في وظائف من حبر وتكابد مشاكلَ مـن حـبر؛ إنّهـا شخصيّات تتعرّق حبرًا، وتبكي حبرًا، وحين تُجرح تنزف حبرًا. ومـع ذلـك يضغط شخوص الحبر بلا جهد على الغشاء المسامي الذي يفصل عالمهم الحبري عن عالمنا؛ إنّهم يتحرّكون في عالمنا الحقيقي، ويمتلكون قوّة حقيقيّة فيه. وكمـا رأينا، يصحّ هذا الأمر بشكل مدهش علـى القصـص المقدّسـة، إذْ تتمتّـع الشخصيّات الحبريّة في الكتاب المقدّس بحضور حقيقيٍّ حيٍّ في عالمنا، إنّها تصوغ سلوكنا وعاداتنا؛ وبفعل ذلك، فهي تغيّر المجتمعات والتاريخ.

كما يصحّ هذا الأمر على القصص العادي. فقـد كتـب إدوارد بولـوِر لِتون[1] في عام 1835، رواية بعنوان **رينزي**. وقد ألهمت هذه الروايـة رتشـارد ڤاغنر الشابّ، فقرّر أن يقتبسها في أوبرا. لقد استحضر بولوِر لتون أناسًا مـن الورق والحبر، ثمّ وضع ڤاغنر هؤلاء الناس على خشبة المسرح، وروى قصّتهم في أغنية. ثمّ غيّرت هذه الأغاني أدولف هتلر فيما بعد، وغيّرت العالم من خلالـه. وقد تكون شخصيّات ڤاغنر الحبريّة مثل سيغفريد وبارسيفال وريـنـزي، هـي العامل الأهمّ في مزيج العوامل الجامح الّذي جلب أسوأ حرب في التاريخ، وأسوأ مجزرة.

ادّعت الطبعة الحادية عشرة من موسوعة بريتانيكا قوّة هائلة لفـنّ الأدب، قائلة إنّ "تأثيره في المصير الإنساني" بقدر التأثير الّذي أحدثه اكتشاف النار. لكن لا يرى الجميع ذلك، فقد كتب وستن هيو أودن أنّ "الشعر يجعـل اللاشـيء يحدث"، كما كتب أوسكار وايلد[2] أنّ "الفنّ عديم الفائدة تمامًا". وتكون

(1) (1803 – 1873) كاتب بريطاني، من رواياته: الأيام الأخيرة لـپومـپـي، ورانزوني. ومن أقواله: حتّى في ظلّ حكم رجال رائعين بحقٍّ، يظلّ القلم أمضى من السيف".

(2) أودن: (1907–1973) شاعر أمريكي والسطر ورد في قصيدته "في ذكرى وليم بتلـر ييتس". وايلد: (1854–1999) مسرحي وشاعر إيرلندي.



الأدب لـ جيمس كِنلاين[1] (2007)]

القصص، من هذه الزاوية، خاملة نسبيًّا في تأثيرها. ففي النهاية، معظم الناس ليسوا بأغبياء، لأنّهم يعرفون الفرق بين الواقع والخيال، ويرفضون أن يُخدعوا.

دعّمت هذا النقاشَ، حتّى وقت قريب، حكايةٌ؛ وهي الحكاية الأشهر حتّى الآن، وتتحدّث عن ورطة كائن حبريٍّ يدعى إليزا هارِس. كانت إليزا، الشابّة الجميلة والصالحة والجريئة، عَبدة مملوكة لآرثر شيلبي. وبدلاً من أن ترى ابنها الصغير هاري يُباع "أسفل النهر" لمزارع أكثر قسوة من عمق الجنوب، هربت إليزا إلى الشمال. ونُشرت رواية هروبها مسلسلة بدءًا من عام 1851 في صحيفة **ناشونال إرا**. وحبس القرّاء أنفاسهم حين وقفت إليزا على الضفة الجنوبية من نهر أوهايو، ناظرة إلى البقعة المهتزة من الكتل الجليدية التي تفصل ولاية العبيد كنتكي عن ولاية الحرية أوهايو. خلفها، كان مطاردو العبيد يشاهدون،

(1) (1955) فنّان كولاج أمريكي.

ويقتربون سريعًا. وطئت إليزا على الثلج المتقلقل حاملة هاري الصغير بين ذراعيها، ثم قفزت ووثبت من كتلة جليدية إلى أخرى مهتزّة، ونجحت في العبور إلى الجانب الآخر، وإلى الحرّية في كندا أخيرًا.

في عام 1852، أُعيد نشر قصة كفاح إليزا الرهيبة، وصراع عبد آخر من مزرعة شيلبي، وهو العمّ توم، في كتاب. وأصبح أحد أفضل الكتب مبيعًا في القرن التاسع عشر، بعد الإنجيل. استقطبت رواية **كوخ العمّ توم**[1] الجمهور الأمريكي، فقد أثار الكتاب، بعرضه لوحشيّة العبوديّة، تعاطفَ مؤيّدي إلغاء العبوديّة في الشمال. وقد ساعد الكتاب، من خلال تصويره للعبوديّة بوصفها مؤسّسة جهنميّة يحكمها أشخاص متوحّشون، في إثارة الجنوب للدفاع عن العبوديّة. وقد كان مالك العبيد الممثّل في الكتاب، سايمون ليغري، وحشًا ساديًّا له قبضة مثل "مطرقة الحدّاد"، وكان يهزّ هذه المطرقة في وجه عبيده ويقول: "هذه القبضة قد صارت صلبة مثل الحديد من ضرب الزنوج. ما إنْ أَرى زنجيًّا حتّى أصرعه بضربة واحدة".

عندما التقى الرئيس أبراهام لنكولن بهاريت بيشر ستو، في منتصف الحرب الأهليّة، قال لها بصراحة "إذنْ، أنت المرأة الصغيرة مؤلّفة الكتاب الّذي أشعل هذه الحرب العظيمة". بالغ لنكولن قليلاً في إطرائه، لكنّ المؤرّخين يتّفقون على أنّ **كوخ العمّ توم** "مارست تأثيرًا هائلاً في الثقافة الأمريكيّة (وهي تُواصل فعل ذلك)"، بتأجيج العواطف التي أشعلت الحرب الأكثر بشاعة في التاريخ الأمريكي. وعلاوة على ذلك، فقد أثّرت في الرأي العامّ بطرق هامّة؛ وهو ما جعل المؤرّخ بول جونسون[2] يكتب عنها: "في بريطانيا، ساعد نجاح الرواية على تأكيد... أنّ البريطانيّين الّذين تلتقي مصالحهم الاقتصاديّة مع الجنوب، ظلّوا محايدين بصرامة"؛ ولوْ أنّ البريطانيّين شاركوا في القتال، لَكانت النتيجة مختلفة حتمًا.

(1) رواية للأمريكيّة هاريت ستو، أشعلت فتيل الحرب الأهليّة الأمريكيّة.

(2) (1928) صحفي ومؤرّخ بريطاني من أعماله العصور الحديثة: العالم من 1920 إلى 1980، والفنّ: تاريخ جديد.



إليزا هاريس تعبر نهر أوهايو. ملصق ترويجي لمسرحيةٍ مقتبسة من كوخ العمّ توم في عام 1881.

يمكن للأشخاص الّذين يؤمنون بقدرة القصّة نسقيًّا، على تشكيل الأفراد والثقافات، أنْ يُعدّدوا براهين كثيرة غير **رينزي** و**كوخ العمّ توم**. ومنها مثلاً الطريقة التي أحيا بها فيلم ديفِد وارك غريفيث الملحمي في عام 1915، **ولادة أمّة**، منظّمة الكوكلوكس كلان البائدة؛ والطريقة التي حطّم بها فيلم **الفكّ المفترس** في عام 1975، اقتصادَ مدن الإجازات على الساحل، والطريقة الّتي كانت **أنشودة عيد الميلاد** لـ تشارلز ديكنز مسؤولة بها –على حدٍّ تعبير كرستوفر هتشنز– عن كثير من "الإرث البغيض الّذي صار النسخة الحديثة لعيد الميلاد"، والطريقة الّتي منحت بها **الإلياذةُ** الإسكندرَ الأكبر التعطّشَ للمجد الخالد (يسأل روائيُّ القرن الثامن عشر ساموويل ريتشاردسون: "هل كان بوسع الإسكندر أنْ يُصبح مجنونًا في ذلك العصر، رجلاً مجنونًا بحقٍّ، إلاّ بسبب هوميروس؟")، والطريقة الّتي حرّضت بها رواية غوته **آلام الشابّ فارتر** (1774) على حوادث انتحارات كثيرة مماثلة، والطريقة الّتي خلقت بها روايات مثل رواية **1984** لجورج أورويل (1948) ورواية **ظلام في الظهيرة** لـ آرثر كوستلر (في عام 1940)، جيلاً ضدّ كابوس الشموليّة؛ والطريقة الّتي غيّرت بها قصص مثل قصّة **الرجل الخفي** لـ رالف إليسن (في عام 1952) وقصّة **أنْ تقتل طائرًا بريئًا**

لـــ هاربر لي (في عام 1960) وقصّة **الجذور** لألكس هيلـــي (في عـــام1976)، المواقفَ العنصريّة حول العالم(1).

يمكن لهذه القائمة أن تطول وتطول، لكنّها تثبت أمرًا بســيطًا حقًّــا؛ لأنّ السؤال المهمّ لا يدور حول تغيير القصص للناس أحيانًا أو تأثيرها في التاريخ، بل حول ما إذا كانت هذه التغييرات متوقَّعة ونسقيّة. لكن قد يتثاءب مشكّك عند قراءة هذه القائمة ويقول: "الحكايات لا تعني العلم".

في العقود الأخيرة، وبالتوازي مع انتعاش التلفاز تقريبًا، أنتج علم الـــنفس دراسات جادّة حول تأثير القصّة في العقل البشري. وكانت نتائج البحث متينـــة وقويّة؛ إذْ أثبتتْ فرضيّة أنّ القصص تُقولِب عقولنا فعلاً. فهي تُعلّمنـــا —ســـواء أوصلت عبر الأفلام أم الكتب أم ألعاب الفِديو- حقائق عن العالم، وتـــؤثّر في منطقنا الأخلاقي، وتسمنا بسمات الخوف والأمل والتوتّر، الّتي تُغيّر قدْ سلوكنا وشخصيّاتنا. ويُظهر البحثُ أَنّ القصّة تقضمنا وتعجننا باستمرار، مشكّلة عقولنا دون معرفتنا أو إذننا. وكلّما كنّا أكثر خضوعًا أمام تعويذة القصّة، كان تأثيرها أكبر.

---

(1) غريفيث (1875-1948) مخرج أمريكي ومولد أمّة هو فيلم صامت مقتبس عـــن روايـــة لتوماس فردرك نكسون وأُنتِج في عام 1915، وهو فـــيلم ذو طـــابع عنصـــري يمجّـــد الكوكلوس كلان، المنظّمة الأخويّة الّتي تؤمن بتفوّق البيض والمعروفة بممارساتها العنصرية الّتي تصل حتّى القتل. الفكّ المفترس: فيلم أخرجه ستيفن سبيلبرغ في عام 1975، وهـــو مقتبس من رواية تحمل الاسم نفسه لبيتر بتشلي. ديكنز: (1812-1870) كاتب إنجليزي أشهر رواياته: قصّة مدينتين وآمال كبيرة وديفد كوبرفيلد. هتشنز: (1949-2011) مؤرّخ أنغلو أمريكي من أعماله الإله ليس عظيمًا ومحاكمة كسنجر. الإلياذة: ملحمـــة شـــعريّة لهوميروس تحكي قصّة حرب طروادة. غوته: (1749-1832) أشهر أدباء ألمانيـــا وهـــذه الرواية خلّد فيها قصّة حبّه لفتاة كانت مخطوبة لأحد أصدقائه. أورويل: (1903-1950) روائي بريطاني اسمه الحقيقي إريك آرثر بلير، من أشهر رواياته على الإطـــلاق مزرعـــة الحيوان و1984. كوستلر: (1905-1983) روائي بريطاني، وفي روايته هذه يسخر مـــن الحكم الشمولي. هاربر لي (1926- 2016) كاتبة أمريكيّة نشرت روايتها هذه عام 1960 وفازت بجائزة البوليتزر. إليسن: (1914-1994) روائي وناقد أمريكي ورواية الرجل الخفي تناقش قضايا العنصريّة. أليكس هيلي (1921-1992) روائي أمريكي وروايتـــه الجـــذور تتحدّث عن معاناة عائلة من السود، وقد حُوّلت إلى مسلسل تلفزيوني في عام 1976.

يعتقد كثير منّا، أنّنا نعرف كيف نفصل الخيال عن الواقع، أيْ أنّنا نبقي المعلومات المُجمَّعة من الأدب آمنة ومعزولة عن مخزوننا من المعارف العامة. لكن الدراسات تُبيّن أنّ الأمر ليس كذلك دائمًا. ففي سلّة العقل نفسها، نخلط المعلومات المكتسَبة سواء من الأدب أو غيره. وفي ظروف مخبريّة، يُمكن للأدب أن يضلّل الناس بجعلهم يؤمنون بأمور غريبة؛ كأنْ يؤمنوا بأنّ غسل أسنانهم مضرٌّ لهم، أوْ أنّهم يمكن أن "يلتقطوا" عدوى الجنون أثناء زيارة لمصحّة عقليّة، أوْ أنّ البنسلين كان كارثة على البشر.

فكّرْ في الأمر: ربّما علّمكَ الأدب عن العالم بقدر ما علّمكَ إيّاه أيُّ شيء آخر. فما الذي ستعرفه عن عمل الشرطة مثلاً لولا المسلسلات التلفزيونيّة مثل سي آي إيه أو إن واي پي دي بلو؟ وما الّذي سأعرفه عن روسيا القيصريّة لولا روايات تولستوي وديستويفسكي؟ بالتأكيد، لن أعرف سوى القليل. وما الّذي سأعرفه عن حياة البحريّة البريطانيّة في الحقبة النابليونيّة لولا إدمان رواياتٍ مثل رواية **الربّان والقائد** لـ پاتريك أوبريان[1]؟ حتمًا، لن أعرف إلاّ النزر القليل.

وهي ليست مجرّد معلومات جامدة تمرّ في القصص، إذ يؤمن تولستوي بأنّ عمل الفنّان هو أنْ "يُعدي" جمهوره بأفكاره وعواطفه "وكلّما كانت العدوى أقوى، كان الفنّ أفضل بوصفه فنًّا". إنّ تولستوي محقٌّ، فالأفكار والعواطف في الأدب مُعدِية للغاية، ويميل الناس إلى المبالغة في تقدير مناعتهم ضدّها.

خُذِ الخوف مثلاً، إذ تترك القصص المرعبة ندوبًا. وقد بيّنت عالمة النفس جوان كانتور، في دراسة أُجريت في عام 2009، أنّ معظمنا قد تأذّى من أدب الرعب. وكشف خمسة وسبعون بالمئة من المشتركين في دراستها عن توتّر شديد وأفكار مدمّرة وأرق بعد مشاهدة فيلم رعب. وكانت الآثار الطويلة المدى للتجربة، قد دامت لأكثر من ستٍّ سنوات لدى رُبع المشتركين. لكن إليك ما هو أكثر إثارة في دراسة كانتور: لمْ تُجرِ عالمة النفس هذه، البحثَ لدراسة

---

(1) (1914–2000) روائي إنجليزي، حُوّلت روايته الربّان والقائد إلى فيلم من بطولة راسل كرو، فاز بالأوسكار لأفضل تصوير وأفضل إخراج في عام 2004.

الأفلام بشكل خاصٍّ، بل أجرتها لدراسة ردود الفعل الخائفة على كلّ أشكال الإعلام الجماهيري مثل التلفاز والأخبار ومقالات المجلّات والخطابات السياسيّة وغيرها. ومع ذلك كانت الأفلام المرعبة -لا كوابيس العالم الحقيقي مثل 9/11، أو مجزرة المناجل في رواندا- هي مصادر ذكرياتهم المؤذِية.

إنّ عواطف الأدب مُعدية للغاية، وكذلك هي الأفكار. فقد كتب عالم النفس رايموند مار: "وجد الباحثون دومًا أنّ مواقف القرّاء تتغيّر لتصبح أكثر انسجامًا مع الأفكار الواردة في سرد [أدبي]". وفي الحقيقة، يبدو الأدب أكثر تأثيرًا في تغيير المعتقدات أكثر من الأجناس اللاأدبيّة، الّتي صيغتْ بغرض الإقناع والجدل. فإذا ما شاهدنا، مثلاً، برنامجًا تلفزيونيًّا يعرض لقاء جنسيًّا مُورِس بشكل خاطئ، ستتغيّر أخلاقنا الجنسيّة. وسنصبح أكثر انتقادًا للجنس قبل الزواج، وأكثر حكمًا على خيارات الآخرين الجنسية. وإن عرض البرنامج، على أية حال، لقاء جنسيًا إيجابيًا، فستنتقل مواقفنا الجنسية باتجاه الطرف المتساهل من السلسلة. ويمكن ملاحظة هذه التأثيرات بعد مشاهدة واحدة لحلقة واحدة من دراما تلفزيونية في وقت الذروة.

وما ينطبق على الجنس ينطبق على العنف أيضًا. فقد كانت تأثيرات العنف في الإعلام الجماهيري موضوعًا لمئات الدراسات خلال السنوات الأربعين الماضية. ورغم أن هذا البحث مثير للجدل، لكنّه يظهر أنّ استهلاك الكثير من الأدب العنيف له عواقب. فبعد مشاهدة مسلسل تلفزيوني عنيف، تصرف البالغون والأطفال بشكل أكثر عدوانية في الظروف المخبرية. ووجدت دراسات طويلة الأمد علاقة بين مقدار الأدب العنيف المستهلك في الطفولة، واحتمالية تصرف الشخص بعنف في عالم الواقع. (تصحّ العلاقة المعاكسة أيضًا: استهلاك الأدب ذي الموضوعات المناصرة للمجتمع يجعلنا أكثر تعاونًا في ظروف المخبر).

ليست المواقف البسيطة تجاه الجنس والعنف وحدها الّتي يشكّلها الأدب. فقد أظهرت الدراسات، كما بيّنّا في الفصل السابق، أن أعمق معتقدات الناس الأخلاقية وقيمهم يعدلها الأدب الذي يقرؤون. وتؤثّر التصورات الأدبية لأفراد من أعراق مختلفة، مثلاً، في نظرتنا للجماعات الخارجية. فبعد أن رأى مشاهدون

من البيض تصويرًا إيجابيًّا لحياة عائلة من السود -في استعراض كوسبـي مثلاً- أظهروا في أحيانٍ كثيرة، مواقف أكثر إيجابية نحو السود عموماً، لكنّ العكس يحدث بعد مشاهدة البيض لمقاطع فيديو راب فاضحة.

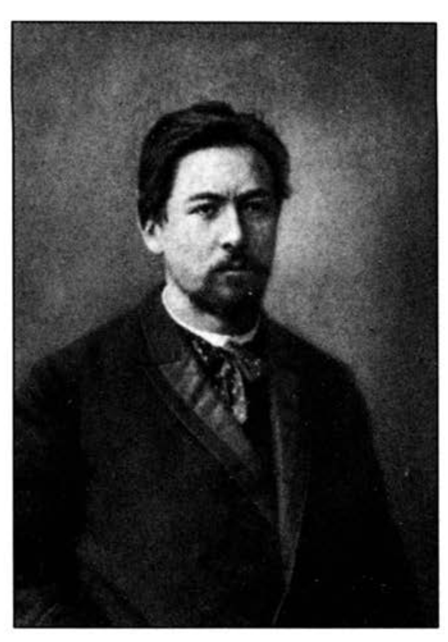
ما الّذي يحدث هنا؟ ولماذا نكون طيّعين في يد الحكّائين؟ إحدى الإجابات المحتمَلة هو أنّ كتّاب الأدب يخلطون مسحوق الرسالة (الدواء) بالمربّى الحلو للحكاية، على حدّ تعبير سومرست موم. ويزدرد الناس المربّى الحلو للحكاية دون أنْ يلاحظوا حتّى الطعم الخفي للمسحوق (أيًّا كانت الرسالة الّتي يُوصلها الكاتب).

يأتي تفسير مماثل من عالميْ النفس ميلاني غرين وتيموثي بروك[1]. فهما يريان أنّ دخول العوالم الخياليّة "يُغيّر جذريًّا الطريقة الّتي تعالَج بها المعلومات". ويبيّن بحث غرين وبروك أنّ القارئ كلّما انغمس في القصّة أكثر، غيّرتْه أكثر. ومال قرّاء الأدب الّذين أبدوْا استغراقًا على مستوى عالٍ، إلى تغيير قناعاتهم "للانسجام مع القصّة"، أكثر من أولئك الّذين كانوا أقلّ استغراقًا. كما اكتشف القرّاء ذوو الانهماك العالي "أخطاء" في القصص -مثل عدم الدقّة أو العيوب- أقلّ بكثير من القرّاء الأقلّ نشوة. وعلى صعيد أكثر أهمّية، لا يتعلّق الأمر بكون القرّاء المنغمسين بشكل عالٍ لم يذكروا الأخطاء ولم يكترثوا بها فحسب (كما يحدث حين نشاهد فيلم إثارة غبـي باستمتاع)، بل لم يتمكّن هذان الباحثان نفسهما من تحديد الأخطاء في المقام الأول.

ويحتوي هذا الاستنتاج السابق على درس هامٍّ حول قدرة القصّة على قولبتنا. فحين نقرأ اللاأدب، نقرؤه مرتدين دروعنا، إذْ نكون متشكّكين وناقدين. لكن حين ننغمس في قصّة، فإنّنا نتخلّى عن حارسنا العقلي؛ ونتأثّر عاطفيًّا، الأمر الّذي يجعلنا عُزّلاً على ما يبدو.

ما زال هناك الكثير لاكتشافه حول مدى قوّة القصّة الناحتة وعظمتها. وترتكز معظم الدراسات الحديثة على جرعات مُخفّضَة للغاية من القصّة. ويمكن جعل الناس يفكّرون على نحوٍ مختلفٍ، في مواضيع الجنس والعرق والطبقة

(1) ميلاني: أستاذ مساعد في علم النفس، وبروك: أستاذ علم النفس في جامعة أوهايو.



أنطون تشيخوف (1860–1904). تُغيّر القصّة قناعاتنا وقدْ تُغيّر حتّى شخصيّاتنا. ففي إحدى الدراسات، أعطى علماء النفس اختبار شخصيّة لأشخاص قبل قراءة قصّة تشيخوف الكلاسيكيّة السيّدة صاحبة الكلب الصغير، وبعدها. وفي مقابل مجموعة من قرّاء الأعمال اللاأدبيّة، مرّ قرّاء الأدب بتغيّرات ذات معنى في أنماط الشخصيّة مباشرة بعد قراءة القصة، ربما لأنّ القصّة تجبرنا على دخول عقول الشخصيّات، وتُضعف إحساسنا بالذات وتشوّشه. كانت تغيّرات الشخصيّة "معتدلة" وربما مؤقّتة، لكنّ الباحثين طرحوا سؤالًا مهمًا: هل يمكن لجرعات قليلة من القصّة أن تؤدّي في النهاية إلى تغييرات عظمى في الشخصية؟

والجنوسة والعنف والأخلاق، وفي أيٍّ موضوعٍ آخر، بناءً على قصّة قصيرة وحيدة أو حلقة من مسلسل تلفزيوني.

والآن لنستنتج: إنّنا نحن البشر نخترق أنفسنا بالأدب باستمرار، وهو يشكّلنا طوال الوقت، ويغيّرنا. وإذا ما كان هذا البحث مُصيبًا، فهذا يعني أنّ الأدب هو أحد القوى الأولى المشكّلة للأفراد والمجتمعات. إنّ الحكايات فاتنة، تلك الحكايات عن كائنات الحبر النادرة مثل رينزي أو العمّ توم، الّذين يقفزون فوق الحدود بين الخيال والواقع، ليغيّروا التاريخ؛ لكنّ الأكثرَ فتنة، وإن كان يصعب رؤيتها، هي الطريقة الّتي تعمل بها القصص علينا طوال الوقت، مُعيدة صياغتنا بالطريقة الّتي يعيد بها الماء المتدفّق تشكيل الصخر تدريجيًّا.

الهولوكوست 1933

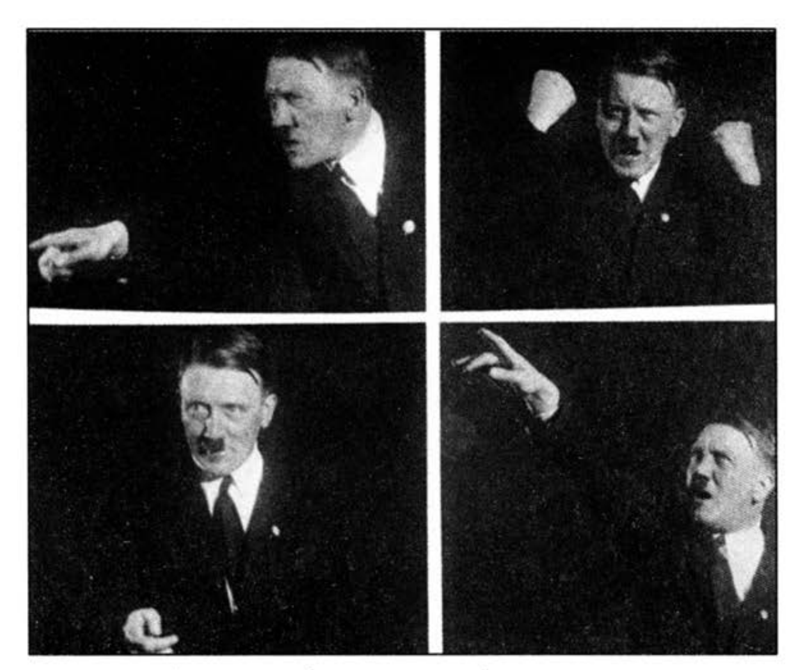
يُعَدُّ أدولف هتلر مثالاً بارزًا على الطرق الّتي يُمكن بها للقصّة أن تصوغ الأفراد والتاريخ، بشكل كارثيٍّ أحيانًا؛ إذْ إنّ القصص الموسيقيّة التي أحبّها هتلر كثيرًا، لَمْ تجعلْ منه شخصًا أفضل، و لم تُؤنسنْه و لم تجعله رقيقًا و لم تمدَّ تعاطفه الأخلاقي إلى ما وراء جماعته، بل على العكَس تمامًا، جعلتْ منه قادرًا على جرّ العالم إلى حرب أزهقت ستّين مليون نفسًا بشريّة. والمفارقة، أنّ حبّه للفنّ لَمْ يُثْنِه عن فعل كلِّ هذا، بل كان دافعًا له إلى حدٍّ مّا.

لقد حكم هتلر من خلال الفنّ، وحكم من أجل الفنّ. وفي كتابه **هتلر وقوى علم الجمال**، يكتب فريدريك سبوتس أنّ أهداف هتلر المطلقة لم تكن عسكريّة وسياسيّة، بل كانت فنّية بشكل واضح؛ فقد كان الفنّ جليلاً في الرايخ الجديد. وينتقد سبوتس المؤرّخين الّذين يرون تكريس هتلر للفنّ باعتباره مرائيًّا أو ضحلاً أو دعائيًّا بشكل صارم. فبالنسبة إلى سبوتس "كان اهتمام هتلر بالفنّ قويًّا مثل عنصريّته، وما تجاهل المرء لهذا الأمر إلاّ تشويه عميق يعادل الوطء على الآخر".

في ليلة العاشر من مايو 1933، انغمس النازيّون في أنحاء ألمانيا في نشوة إحراق الكتب. فحرقوا كتبًا كتبها يهود وحداثيّون واشتراكيّون، و"بلاشفة الفنّ"، وكتّاب اعتبروا "لا ألمانيّي الروح". كانوا يطهّرون الأدب الألماني بالنار. وفي برلين، اجتمع عشرات الآلاف تحت ضوء النار، للاستماع إلى وزير الدعاية جوزيف غوبلز وهو يصرخ: "لا للانحطاط والفساد الأخلاقي!... نعم للاحتشام والأخلاق في العائلة والدولة! أطعم النيران كتابات هاينريش مان وبرتولت بريشت وإرنيت غلاسر وإريك كاستنر". ومعها رحل أطفال الحبر لجاك لندن وثيودور دريساير وإرنست همنغواي وتوماس مان و كثيرون غيرهم[1].

---

(1) بلاشفة الفنّ: مصطلح استخدمه النُقّاد في ألمانيا النازيّة للحطّ من شأن حركات الحداثة في الفنون. غوبلز: (1897–1945) هو أحد أبرز أعضاء حكومة هتلر، انتحر مع زوجته وأطفاله الستّة. مان: (1871–1950) روائي ألماني، غادر ألمانيا بعد وصول النازيّة إلى السلطة. بريشت: (1898–1956) شاعر وكاتب مسرحي ألماني، من أعماله: طبول في



أدولف هتلر يتدرّب على وقفات مسرحيّة لممارستها في الأداءات الخطابيّة. دعا هتلر نفسه يومًا "الممثّل الأعظم في أوروبا"، ويوافق فريدريك سبوتس على ذلك، قائلًا إنّ براعة هتلر في المسرح العام، ساعدته على أن يفتن الشعب الألماني ويعبّئه. وبعد مشاهدة الفيلم النازي الدعائي انتصار الإرادة (1935) خمس عشرة مرّة، قال المغنّي ديڤد بوي[1]: "كان هتلر واحدًا من أوائل نجوم الروك الرائعين، فهو لم يكن سياسيًا، بل كان فنّان إعلام كبير. كيف صنع جمهوره! لقد جعل النساء يشعرن بالحرارة ويتعرّقن، والرجال يتمنّون لو كانوا مكانه. لن يشهد العالم أبدًا، أمرًا كهذا مرّة أخرى، لقد صنع عرضًا مسرحيًا على كامل البلاد".

أدرك النازيّون، الّذين ألهمتهم قصص ڤاغنر الموسيقية إلهامًا عميقًا، أنّ كائنات الحبر من أكثر الشعوب خطورة وقوّة في العالم. ولهذا ارتكبوا

الليل. غلاسر: (1902-1963) كاتب ألماني غادر إلى سويسرا بعد وصول النازيّين إلى الحكم. كاستنر: (1899-1974) كاتب وشاعر ألماني حاصل على ميداليّة هانز كريستين أندرسون. لندن: (1876-1916) روائي أمريكي. دريسر: (1871-1945) روائي أمريكي من أعماله مأساة أمريكيّة والأخت كاري. همنغواي: (1899-1961) روائي أمريكي، من أعماله الشيخ والبحر ووداعًا للسلاح. توماس مان: (1875-1955) روائي ألماني، من أعماله: الجبل السحري والموت في البندقية.

(1) فيلم دعائي سياسي ألماني، ألّفته وأخرجته الممثلة ليني ريفنستال. وديڤد بوي: (1947-2016) مغنّي روك وملحّن بريطاني، تُوفّي بسرطان الكبد.

هولوكوست بحقِّ شعب الحبر غير المرغوب فيه، كيْ يكون هناك عوائق أقلّ للقيام بهولوكوست لبشر حقيقيّين.

من بين الكتب الّتي أُحرِقت في تلك الليلة من عام 1933، كانت مسرحيّة **المنصور** (1821) للكاتب اليهودي الألماني هاينريش هاينه[1]، الّتي جاء فيها هذا السطر الشهير، النبوءة: "أينما أُحرِقت الكتب، أُحرِق الناس أيضًا في النهاية".

---

(1) (1797-1856) شاعر وناقد ألماني.



أدب السيرة

"كم كان عمري حين اصطحَبْتَني أول مرّة في قارب؟"
"خمس سنوات، ولقد كدتَ تُقتل عندما حملتُ السمكة وكانت ما تزال غضّة العود، فكادت تمزّق القارب إربًا إربًا، هل تذكر؟"
"أستطيع أن أذكر ذنبها يضرب ويخبط، ومقعد التجذيف ينكسر والدويّ الّذي أحدثه ذلك التضريب .أستطيع أن أذكر كيف قذفتَ بي إلى مقدّمة المركب حيث كانت الخيوط النديّة الملتفّة .لقد شعرتُ بالمركب كلّه يرتجف، وسمعت صدى ضربك للسمكة الضخمة، وكأنّك تجتثّ بالفأس شجرة من الأشجار، وشممتُ رائحة الدم العذبة تفوح من حولك."
"هل تذكر ذلك حقًّا، أمْ أنّي أنا الّذي حدّثْتُكَ عنه؟"
"أنا أذكر كلّ ما وقع لنا، منذ أوّل يوم انطلقنا فيه معًا[1]."

إرنست همنغواي، الشيخ والبحر.

كان ديڤد السكّير ومدمن المخدّرات، في الحادية والثلاثين من عمره. كان اليوم الّذي سبق طرده هو عيد القدّيس پاترك، وقد أفرط حقًّا في الشرب وتعاطي الكوكايين. أمّا اليوم التالي كان أسوأَ يومٍ في حياة ديڤد، فقد جرّ نفسه إلى مكاتب المجلّة الّتي يعمل فيها، وهو يشعر بأنّه جيفة، وربّما أعاد نفسه إلى الحياة باستنشاق الكوكايين تحت مكتبه. استدعاه المحرّرُ إلى مكتبه، وأخبره بأنّه كيْ يُحافظ على

(1) ترجمة منير البعلبكي، عن دار العلم للملايين.

عمله عليهِ أنْ يرتاد مركز تأهيل، فأجابه ديڤد: "لكنّي لمْ أنتهِ بعد."

نظّف ديڤد مكتبه في إذعان، ثمّ ذهب إلى الحانة مع صديقه المقرَّب دونالد. شربا الويسكي والبيرة طوال اليوم، وظلاّ يشربان حتّى الليل. وبين الشراب والحانات، تنشّقَا الكوكايين في دورات المياه والزقاقات. وطرده رجال الأمن من أحد النوادي بسبب شجارات عديدة، ثمّ تشاجر الصديقان معًا في موقف سيّارات النادي. ولمّا شعر دونالد بالتعب، ذهب إلى البيت، فيما ذهب ديڤد إلى حانة أخرى وشرب غاضبًا من هجر دونالد له.

اتّصل ديڤد بدونالد في البيت وهدّده:

"سآتي إليك".

"لا تفعلِ ذلك"، أجاب دونالد، "لديَّ سلاح".

"أوه حقًّا؟ أنا قادم الآن حتمًا."

ربّما مشى ديڤد إلى بيت دونالد أو قاد السيارة إليه، فهو لا يذكر. لكنّه حين وصل، شعر بالملل سريعًا من قرع الباب الأمامي المقفل، فهاجمه بدلاً من ذلك بقدميه وكتفيه.

كان دونالد يحمل سلاحًا في يده حين فتح الباب، وحذّر ديڤد مِنْ أنّه سيستدعي الشرطة إذا لم يهدأْ؛ لكنّ ديڤد دفع دونالد بكتفه جانبًا واتّجه نحو المطبخ، لاكمًا نافذة في طريقه. ثمّ سيطر على هاتف المطبخ وقدّمه لـ دونالد، وكانت يده تنزف دمًا." حسن، اتّصلْ بهم يا ابن العاهرة! اتّصلْ بهم! اتّصلْ بالشرطة اللعينة!"

ذُهِل ديڤد حين اتّصل دونالد بالشرطة فعلاً. وفي غضون دقائق، توقّفت دوريّة عند المنزل، وهرب ديڤد من الباب الخلفي راكضًا في اتّجاه شقّته على بعد ثمانية أحياء، متخفّيًا خلف الشجيرات والزقاقات، عند مطاردة الشرطة له. ولمّا وصل إلى شقّته، فقَدَ وعيه واستمرّت يده في النزيف ببطء.

بعد عشرين عامًا، صار ديڤد كار[1] كاتب عمود في صحيفة نيويورك تايمز، ويعمل على كتابة مذكّراته. أثناء ذلك، كان قد حاور دونالد في وقت

---

(1) (1956–2015) كاتب وصحفي أمريكي، أُصيب بسرطان الرئة، لكنّه تُوفّي بأزمة قلبيّة.

سابق. في البداية، أخبر ديڤد صديقه القديم دونالد بما يذكره عن أسوأ يوم في حياته؛ فاستمع إليه هازًّا رأسه وضاحكًا أثناء سماعه لمعظم القصّة، فهو كان يذكرها على هذا النحو أيضًا؛ لكن حين وصل ديڤد إلى الجزء المتعلّق بالسلاح، عبس دونالد.

قال دونالد إنّ رواية صديقه كانت صحيحة باستثناء تفصيل واحد: ديڤد هو من كان يحمل سلاحًا في يده.

ويكتب ديفيد كار في مذكّراته، **ليلة السلاح**: "يتذكّر الناس ما قد يعيشونه، أكثر من تذكّرهم لما عاشوه فعلاً".

لم يعتمد كار في مذكّراته على ذاكرته فحسب، فقد ذهب واستفسر عن حياته الخاصّة. وقام بذلك لسببيْن: أوّلهما هو أنّه أمضى وقتًا طويلاً من حياته ثِملاً وفاقدًا للوعي، وعرف أنّ ذاكرته مشوّشة؛ وثانيهما، هو أنّه كان يكتب عقب الضجّة الّتي أحدثتها مذكّرات جيمس فراي[1] المزيّفة، **مليون قطعة صغيرة**، ويعرف أنّ القرّاء سيرتابون في التفاصيل البالغة الانحراف في مذكّرات مدمن آخر سابق، انتصر على الإدمان.

يصف فراي في **مليون قطعة صغيرة** مسيرته القذرة باعتباره سِكّيرًا ومدمن مخدّرات، وخارجًا على القانون، استقام أخيرًا. إنّه عمل جذّاب ومحفّز، وقد كان الجزء المحفّز هو ما أوصل فراي إلى برنامج أوبرا ونفري. ولأنّه ظهر في برنامج أوبرا، باع نسخًا كثيرة جدًّا، وكسب الملايين من المبيعات. وكان الجزء الجذّاب في مليون قطعة صغيرة هو ما أوصل فراي إلى موقع "الدليل الدامغ" بوصفه عملاً مُبهرًا لكشف الزيف فيما يدعى **مليون قطعة صغيرة**.

كانت معظم التفاصيل "الأغرب من الخيال" في كتاب فراي فعليًّا، مجرّد أدب قديم عاديٌّ. فقد كانت بعض النقاط محض تزويق. وفي ظهوره الثاني في

(1) كاتب أمريكي، عُدّ كتاباه "مليون قطعة صغيرة" و"صديقي ليونارد" كتابيْ مذكّرات، لكن نشر موقع إلكتروني اسمه "الدليل الدامغ" مقالاً شكّك فيه بصحّة كثير من الأحداث الواردة في المذكّرات (منها أنّ فراي أمضى في السجن ساعات وليس 87 يومًا كما ذكر في المذكّرات). ظهر فراي في برنامج لاري كنغ ودافع عن كتابه قائلاً إنّ كلّ كتب المذكّرات تغيّر تفاصيل صغيرة بغية الحصول على الأثر الأدبي!

برنامج أوبرا مثلاً، قال فراي إنّ القصّة عن علاج قناة الجذر في أسنانه أثناء التأهيل، هي قصّة حقيقيّة بلا شكّ، باستثناء الجزء الّذي يتعلّق برفض النوفوكايين[1]. وهناك تفاصيل أخرى مختلَقَة كليًّا، مثل التفصيل المتعلّق بكون فراي مطلوبًا للقانون في ولايات كثيرة. ثارت اعتراضات النقّاد، فعاد فراي إلى التلفاز ليجعل أوبرا تفضحه كعادها، واتّكأ بقيّتنا مستمتعين بالمشهد.

لكنّ اختلاقات فراي لم تكن شيئًا مقارنة ببعض المذكّرات الحديثة. ويقول الصحفي بن ياغودا في كتابه **مذكّرات: تاريخ**، إنّ الذكريات الكاذبة قديمة قِدَم الكتب، ولكنّ السنوات الأربعين الماضية "ستُذكَر بوصفها العصر الذهبي لكذب السير الذاتيّة، إذْ تظهر فضيحة في السنة وأحيانًا أكثر." وخُذْ مثلاً كتاب **ميشا: مذكّرات لسنوات الهولوكوست** (1977)، الّذي تروي فيه ميشا قصّةً عجيبة عن نجاة فتاة صغيرة يهوديّة في ألمانيا النازيّة. وتضمّنت مغامراتها اعتقالَها في غيتو وارسو، وطعن مغتصب نازي، والتجوّل في أوروبا على الأقدام، وتبنّي قطيع لطيف من الذئاب لها؛ مثل ماوغلي في **كتاب الأدغال** لـ رديارد كبلنغ (1894). لكن لا شيء منها كان صحيحًا، لا الجزء المتعلّق بالذئاب العطوفة، ولا حتّى حقيقةَ أنّ ميشا (واسمها الحقيقي مونيك دو ويل) يهوديّة[2].

لكنّ مثالي المفضّل هو كتاب **يجري الدم مثل النهر في أحلامي** (2000)، وهو أحد الأجزاء الثلاثة لمذكّراتٍ حصدت اهتمامًا كبيرًا، ألّفها كاتب أمريكي يُدعى ناسدج، كان ضحيّة للمتلازمة القاتلة للكحول والتشرّد وتفشّي اعتداءات البيض. وفي مكان آخر، كتب ناسدج: "إنّ نسبي الصافي هو الأثاباسكان. أسمع المرأة المغيِّرة في رأسي، وأسمع الأشجار والصخور والصحارى والغربان

---

(1) مخدّر موضعي يُسمّى بروكائين أيضًا.
(2) ياغودا: (1954): كاتب أمريكي وأستاذ للصحافة واللّغة الإنجليزيّة في جامعة ديلاوار، من أعماله: "عن مدينة" و"صوت الورق". ميشا ديفونسكا: (1937) كاتبة بلجيكيّة نشرت هذه المذكّرات على أنّها حقيقيّ، ثمّ اعترفت ومُحاموها في عام 2007 بأنّها مذكّرات مزيّفة، وقد حكمت عليها المحكمة بدفع 22 ميلون دولار للناشر كتعويض. كبلنغ: (1865–1936) كاتب وروائي إنجليزي، من رواياته: "كيم" و"كتاب الأدغال". غيتو وارسو: أكبر معتقلات اليهود في أوروبّا الّتي احتلّها النازيّون إبّان الحرب العالميّة الثانية.

ولغات الريح. أنا من النافاهو، والأشياء الأوروبيّة الّتي تتحدّث عنها كثيرًا، تبدو غريبة وقصيّة تمامًا. أنا لا أعرفها، وما أعرفه هو شعر البيّوت، وأغاني الطبـــول، ورقص توْءم الصبيان توباجيشينتشيني ونيانيزغانيي"، وغيرها[1].

تبيّن أنّ ناسدج هو تيموثي باروس، وهو رجل أبيض من كارولينا الشماليّة يكتب قصصًا إيروسيّة عن المثليّين السادو-مازوخيّين. وهناك مذكّرات شـــهيرة أخرى لمواطن أمريكي بعنوان **تعليم شجرة صغيرة** (1976)، تَبيّن أنّ كاتبها هو رجل أبيض اسمه آسا كارتر (الاسم الحقيقي لـــ فورست كارتر)[2]، وهو زعيم سابق لمنظّمة شبه عسكريّة، تُدعى "الكوكلوكس كلان الأصليّة للكونفدراليّة".

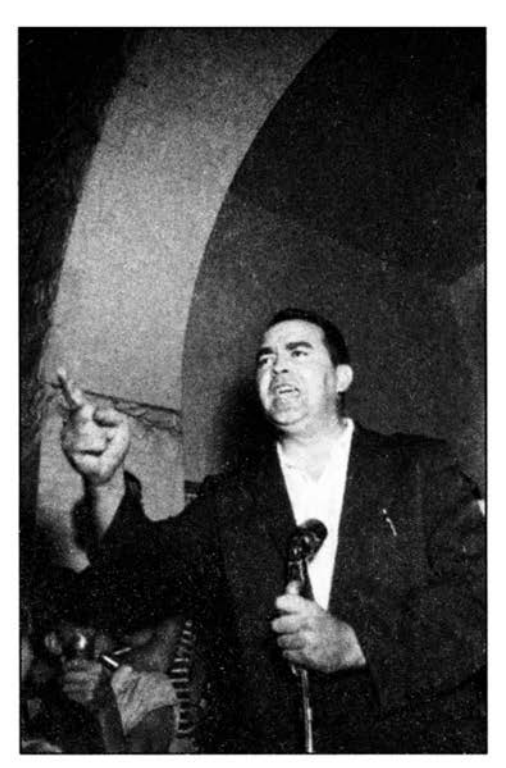
وإذا كانت هذه الأمثلة متطرّفة، فإنّ معظم المذكّرات محبوكة بزيفٍ خفيّ. افتح المذكّرات العاديّة، وسترى قصّة حياة شخص مّا، تُروى وفق قواعد القصّة الواضحة، مكتملة ببنية المشكلة وآليّات الصالح والطالح. وســتكون المســارات مألوفة على نحو يثير الشكّ، وحكايا السقوط والنهوض مَصُوغَة بشكل مريب. تحدث أمور مذهِلة لكتّاب المذكّرات -دراماتيكيّة وعاطفيّة- بتــواتر مـــذهل، ويستطيع كُتّاب المذكّرات تذكّر مشاهد وحوارات من طفولتهم بتفصيل مثير، لا يُصدَّق.

يرى بعض النقّاد أنّ معظم كتب المذكّرات، لا المذكّرات المزيَّفة بصـــفاقة فحسب، يجب أن تُصنَّف في قسم الأدب في المكتبات؛ إذْ لا يـــروي كتّـــاب المذكّرات قصصًا حقيقيّة، بل قصصًا تتصنّع الحقيقة. يجب أنْ تبدأ كلّ المذكّرات بتنصّلٍ مُتعمَّد: "هذا الكتاب مقتبس من قصّة حقيقيّة"، مثل الأفلام الّتي تُجسّـــد أحداثًا تاريخيّة في الدراما.

---

(1) ناسدج (1950) يُعرف أيضًا بتيم باروس، وهو كاتب أمريكي. وناسدج هو اسمه المستعار الّذي يقدّم به نفسه بوصفه من النافاهو، ثاني أكبر قبيلة من سكّان أمريكا الأصليّين بعـــد شيروكي. الأثاباسكان: أحد شعوب أمريكا الأصليّة في ولاية ألاسكا. المرأة المغيّرة: أكثر الربّات قداسة عند الشعب شعب النافاهو، ويعني اسمها "المرأة الّـــتي تُغيّـــر"؛ ويُقـــال في الأساطير إنّها ساهمت في خلق السماء والأرض. البيّوت: أو صبّار وليمـــز: نـــوع مـــن الصبّاريّات يساعد عند مضغه على تحمّل التعب والعطش كما أنّه يسبّب الهلوسة.

(2) (1925-1979) في عام 1976، كشفت صحيفة نيويورك تايمز أنّ فورست هو آسا.



آسا كارتر (الاسم الحقيقي لـ فورست كارتر) يتظاهر ضدّ الدمج في كلنتون، تينيسي. كان كارتر مؤيّدًا عنيفا للفصل العنصري وعضوًا سابقًا في منظّمة الكوكلوكس كلان، وكاتب خطابات لـ جورج والاس (حاكم ألاباما)، وعنصريًا محترفًا". وقدْ باعت مذكّراته المزيّفة عن طفولة مواطن أمريكي، أكثر من 2.5 مليون نسخة.

وفي كلّ مرّة تظهر فيها فضيحة جديدة عن المذكّرات، نتذمّر لأنّنا خُدِعنا؛ ونبكي لأنّ الكاتب قد خان الثقة المقدَّسة، ونَسمُه بالخائن والكاذب والنذل. ثمّ يهرع الكثير منّا لشراء المذكّرات التالية المتصنّعة للحقيقة، منجذبين للمحن والتغلّب عليها، عن الاعتداء الجنسي، وإدمان الكحول، والترويج لإتيان الجنس في غير موضعه المألوف (مثل توني بِنتلي في مذكّراها **الخاضعة**[1] في عام 2004).

(1) (1958) كاتبة وراقصة أمريكيّة أحدثت مذكّراها الإيروسيّة "الخاضعة" ضجّة لاحتفائها بتجارها في الجنس الشرجي (مع الجنس المغاير) وإذعان الأنثى جنسيًّا. من أعمالها: "يوميّات راقصة" (1982) و"أخوات سالومي" (2002).

لكن قبل أنْ نرجم كتّاب المذكّرات بسبب الطريقة الّتي يحكون بها قصصهم، علينا أنْ ننظر بإمعان أكثر، إلى الطريقة الّتي نحكي بها نحن قصصنا. فنحن نقضي حياتنا في صياغة قصص، تجعل منّا أبطالاً نبلاء -حين نكون مخطئين- لدراما بصيغة المتكلّم. فقصّةً الحياة هي "أسطورة شخصيّة"، تتعلّق بمن نكون في أعماقنا، ومِنْ أين نأتي وكيف وصلنا هنا، وماذا يعني ذلك كلّه. وقصص حياتنا هي نحن، إنّها هويّاتنا؛ وليس أدب السيرة، على أيّة حال، تقريرًا موضوعيًّا، بل هو سرد مَصُوغ بعناية زاخرة بالتغافل المنظّم والمعاني المحبوكة بمهارة.

يجب أن تأتي قصص حياتنا، مثل أيّة مذكّرات منشورة، بتنصّل أيضًا: هذه القصّة التي أرويها عن نفسي مقتبسة فحسب من قصّة حقيقيّة، وأنا في جزء كبير منها كائن من نسج خيالي التوّاق، وهو أمر جيّد أيضًا. وكما سنرى، أدب السيرة هو أدب مفيد جدًّا.

ليست الذاكرة، بطبيعة الحال، صادقة أبدًا

بدأ التاريخ العلمي في عام 1889، في المدينة الفرنسيّة الصغيرة نانسي، عندما أبلغت ماري ج، ذات الستّة عشر عامًا عن جريمة فظيعة. كانت تمشي في قاعة في النزل الذي تقيم فيه عندما سمعت أصوات صرير أثاث وخبط، إلى جانب أنين ونخير ونشيج مكتوم. وقفت ماري خارج غرفة عازب مسنٍّ، ونظرت يمينًا ويسارًا، ولأنّها لم تر أحدًا في الممرّ المظلم، انحنت ونظرت من ثقب الباب المضيء لغرفة الشيخ. كانت الصورة الرهيبة تقبع في ذاكرتها: الرجلhg مسنّ يغتصب بنتًا صغيرة، وعينا البنت الواسعتان، والدم، وصراخ البنت من خلف الكِعام في فمها. فرّت ماري في الممرّ إلى غرفتها وهي تلوي يديها.

استمع مساعد القاضي باهتمام، لكن بارتياب، إلى ماري ثمّ أخبرها أنّه لن يحوّل القصّة إلى الشرطة. فجُنّ جنون ماري، وقالت إنها ستقف في المحكمة وتقسم على قصّتها "أمام الله والبشر". فهزّ المساعد رأسه رفضًا، لأنّه كان قد اتّخذ قراره حتّى قبل دخول ماري إلى الغرفة.

في عام 1977، صاغ عالِمَا النفس روجر براون وجيمس كوليك، مصطلح "الذكريات الوامضة"[1] لوصف ذكريات كاملة لاغتيال جون فتزجيرالد كينيدي. وقد تذكّر الناس بوضوح أين كانوا، وما كانوا يفعلون، ومن كان معهم حين سمعوا الأخبار البغيضة. وأظهر بحث لاحق في "الذاكرة الوامضة" أنّ براون وكوليك كانا مُصيبيْن ومخطئيْن في الآن نفسه، فنحن نتذكّر فعلاً، وبوضوح، اللحظات الكبيرة والفاجعة في حياتنا، لكنّ تفاصيل هذه الذكريات لا يمكن الوثوق بها.

ففي اليوم الّذي تلا انفجار مكّوك الفضاء تشالنجر في يناير 1986، مثلاً، سأل الباحثون أشخاصًا كيف علموا بأمر الكارثة، وماذا كان شعورهم، وماذا كانوا يفعلون. ثمّ عاد الباحثون إلى الأشخاص أنفسهم بعد سنتين، وسألوهم الأسئلة نفسها تمامًا. قالت عالمة النفس لورين فرينش وزملاؤها لاحقًا: "لم يكن أيُّ تفصيل مطابقًا للرواية الأخرى لدى ربع الأشخاص، وتطابقت أقل من نصف التفاصيل المذكورة في استمارة المتابعة، مع تلك المذكورة في الاستمارة الأصلية بشكل عامٍّ. كما لم يكن هناك شخص واحد متأكّدًا تمامًا، لكنّ الأمر الأكثر إثارة هو أنّ معظم الأشخاص كانوا واثقين للغاية من دقّة ذكرياهم بعد سنتين ونصف".

كانت اللحظة الوامضة الأبرز في عصرنا أحداث9/11، الّتي أفضَتْ إلى عدد من دراسات الذاكرة الزائفة. وقد أظهر البحث أمريْن: أنّ الناس متأكّدون للغاية من ذكرياهم في 9/11، وأنّ 70 بالمئة منّا ينسى الجوانب الرئيسة في الهجمات. فهل تذكر مثلاً، في صباح الحادي عشر من سبتمبر 2001، رؤيتك لمشهد اصطدام الطائرة الأولى ببرج التجارة العالمي؟ لكنّ الرئيس جورج دبليو بوش كان يذكر. وقد وصف كيف عَلِم بالهجمات في الرابع من ديسمبر 2001:

(1) مصطلح يُقصد به تذكّر تفاصيل دقيقة بوضوح لأحداث دراماتيكيّة.



حشد من الرجال خارج محلٍ لبيع أجهزة مذياع في مدينة نيويورك، ينتظرون أخبارًا عن اغتيال الرئيس جون ف كينيدي في نوفمبر 1963.

> **"كنتُ في فلوريدا، مع كبير معاونيّ، آندي كارد -في الحقيقة، كنت في فصل مدرسيٍّ أتحدّث عن برنامج قراءة، أجلس خارج الفصل في انتظار الدخول، حين رأيت طائرة تصطدم بالبرج -كان التلفاز مدارًا طبعًا، وقد كنتُ أنا نفسي طيّارًا، فقلتُ: "هذا طيّار سيّء"، ثمّ أضفتُ: "لا بدّ أنّه حادث فظيع". لكنّي كنت مصعوقًا، لأنّني لمْ أجد الكثير من الوقت للتفكير في الأمر، فقد كنتُ أجلس في الفصل، حين تقدّم منّي كبير المعاونين آندي كارد الّذي كان يجلس هناك، وقال: "اصطدمت طائرة أخرى بالبرج، إنّ أمريكا تتعرّض للهجوم".**

بالنسبة إلى منظّري المؤامرة لما يُدعى حركة حقيقة 9/11، كان تصريح بوش دليلاً دامغًا. ففي صبيحة يوم الهجمات، لم يكن هناك صورة مُتاحة لاصطدام الطائرة الأولى بالبرج. وبالتالي، بمنطق الحقيقيّين، لا بدّ أنّ بوش كان يشاهد فيلمًا صوّره موظّفو الحكومة الّذين أوقعوا البرجيْن فعليًّا. وأعلن العنوان

الرئيس على موقع فري وورلد إلينس دوت كوم، إنّ زلّة بوش تكشف تورّطًا كاملاً في أحداث 9/11.

لكنّ بوش لم يكن وحده من تذكّر رؤية اصطدام الطائرة الأولى بالبرج في يوم 9/11، على نحو زائف؛ إذْ تذكّر 73 بالمئة من المشتركين في بحث ما، على نحو خاطئ وبلهجة واثقة، رؤيتهم مذعورين للطائرة الأولى تخترق البرج الشمالي في صباح 11 سبتمبر.

وعلى نحو مماثل، يذكر الكثير من البريطانيّين، وفقًا لعالم النفس جيمس أوست[1]، مشهدًا غير موجود لحادث السيّارة الّذي قُتلت فيه الأميرة ديانا في باريس، كما يتذكّر أربعة من عشرة بريطانيّين رؤية الصور الرهيبة لتفجيرات لندن7/7، غير الموجودة إطلاقًا. وباختصار، يُظهر بحث الذاكرة الوامضة أنّ بعض أكثر الذكريات وثوقيّة في أذهاننا ليست سوى محض اختلاق.

وهو ما يُعيدنا مرّة أخرى إلى ماري ج. فعندما أبلغت عن الاغتصاب، لم يأخذها مساعد القاضي إلى مخفر الشرطة لتثبيت التهم، بل إلى عيادة الطبيب النفسي إيبوليت بيرنايم[2]، بطلب منه. فقد طلب هذا الأخير من ماري أن تستلقي على أريكة الاستشارة، تحت أنظار مساعد القاضي، حيث أعادت سرد الحكاية المخيفة كاملة؛ ثمّ سألها بضعة أسئلة: هل أنت متأكّدة ممّا رأيتِ؟ هل أنت متأكّدة من أنّك لم تكوني تحلمين أو تهلوسين؟ وحين ردّت ماري بالإيجاب، كان بيرنايم قد خامره سؤال آخر: "هل هي واثقة من أنّني لمْ أغرسْ في ذهنها ذكرى اغتصاب مزيّفة؟"

كانت ماري مريضةَ بيرنايم؛ وهي امرأة ذكيّة حسب تعبيره، عُيِّنت صانعة أحذية بجدارة. كان يُفترض منه أنْ يعالجها من السرنمة (المشي أثناء النوم) وأعراض عصبيّة، ولكنّه شرع مباشرة بإجراء تجارب عليها أيضًا. لقد أراد أنْ يرى ما إذا كان يستطيع خلق "هلوسة بأثر رجعي"، أيْ ذكرى مخادعة لا يمكن لـ ماري تمييزها عن الأحداث الحقيقيّة في حياتها. وبدأ بيرنايم بأمور صغيرة

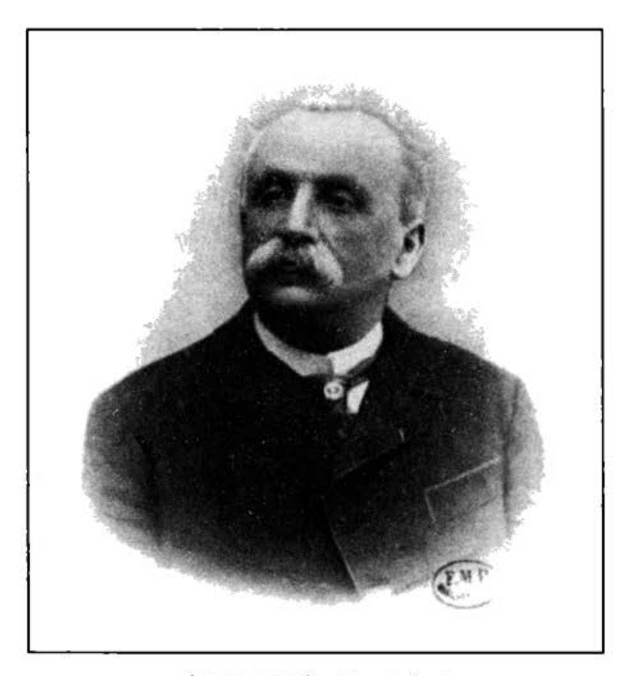
(1) أستاذ علم النفس في جامعة بورتسماوث.

(2) (1840-1919) طبيب وعالم أعصاب فرنسي.

نسبيًّا، فقد جعل ماري تصدّق، مثلاً، أنّها، في إحدى الجلسات، قد عانت من نوبة حادّة من الإسهال، واضطرّت لأنْ تهرع إلى دورة المياه باستمرار. كما جعلها تصدّق أنّها ضربت أنفها مؤخّرًا بشدّة، إلى حدٍّ سال فيه الدّم من منخاريْها مثلما يسيل الماء من صنبور.

عزم بيرنايم، بعد رضاه عن زرعه ذكرياتٍ بسيطة نسبيًّا في ذهن ماري، على أنْ يختبر نفسه. فقد قرّر المحلل النفسي، في حركة كانت ستمنحه لوحة اسميّة في قاعة شهرة العلماء المجانين، أنْ يُثقل ماري بذكرى لحادثة اغتصاب بشعة في الطفولة. لكن حين أخبرها، بعد ذلك، بأنّ هذه الذكرى مزيّفة، لمْ تُصدِّقْهُ؛ إذْ كانت ذكرى ماري عن الجريمة قويّة جدًّا بالنسبة إليها، مثل واقع لا يقبل الجدل.

استخدم بيرنايم التنويم المغناطيسي لزراعة الذكريات في ذهن ماري. وقُوبلت ادّعاءاته، بالنتيجة، بكثيرٍ من الشكّ. وظلّت الذاكرة تُعتبر نظامًا موثوقًا، والذكرياتُ حقائقَ.



إيبوليت بيرنايم (1840–1919)

ثمّ جاء "الهلع الجنسيُّ العظيم في تسعينيّات القرن الماضي". فقد كان الأطبّاء النفسيّون والمعالجون بالتنويم المغناطيسي، في أرجاء البلاد، "يستعيدون" الذكريات المكبوحة من الإساءات في الطفولة لدى المرضى البالغين. لكنّ الكثيرين رأوْا أنّ المعالجين كانوا يختلقون ذكريات زائفة على نحو غير مقصود، ولا يستخرجون الذكريات الحقيقيّة. ويكمن الفرق بين تقنية بيرنايم وتقنية أولئك المعالجين الحديثين، بالنسبة إلى المشكّكين في الذاكرة المستعادة، في أنّ بيرنايم عرف ما كان يفعله، في حين أنّ معظم المعالجين الحديثين لم يعرفوا.

احتدم الجدل. وانطلق علماء النفس لإنهاء المسألة علميًّا، في سبر غور نظام الذاكرة، بحثًا عن نقاط الضعف، مثلما يهاجم المخترقون نظامًا حاسوبيًّا. فوجدوا أنّ الذاكرة أقلّ كفاءة بكثير ممّا ظنّه أيُّ أحدٍ من قبل.

جمعت إليزابيث لوفتوس وزملاؤها، في تجربة ممتازة، معلومات من مصادر مستقلّة عن طفولة طلاّب جامعة. ثمّ استدعى علماء النفس الطلاّبَ إلى المخبر، وسردوا قوائم لأحداث حقيقية في حياتهم. وكانت تلك مخاطر أخفت بينها كذبة واحدة: تجوّل الطالب بعيدًا عن والديه في المجمع التجاري، حين كان في الخامسة من عمره، كما ادّعى عالم النفس. فأصاب الذعر والديه، كما أصابه هو أيضًا. لكن في النهاية، جمع رجل مسنٌّ الطالبَ بوالديه. في بادئ الأمر، لم يكن لدى الطلاّب أيّة ذكرى عن هذا الحدث الخيالي، لكن حين استُدعوا إلى المخبر لاحقًا وسُئلوا عن جزئيّة المجمع، قال 25 بالمئة منهم إنّهم يذكرونها. و لم يتذكّرْ هؤلاء الطلاّب الأحداثَ التي قدّمها الباحثون فحسب، بل أضافوا إليها الكثير من التفاصيل الحيويّة من عندهم.

كانت هذه الدراسة من بين الدراسات الكثيرة الأولى الّتي بيّنت مدى هشاشة نظام الذاكرة أمام التحريف المتعمَّد. ففي الظروف المخبريّة، استطاع الباحثون غرس ذكريات طفولة واضحة عن لقاء بغز بني في ديزني لاند (رغم أنّ بغز ليس من شخصيّات ديزني)، وعن تجوالهم في حفل زفاف، ودلق طبق كامل من شراب البنش (العصير) على والدي العروس، وعن ركوب منطاد، وعن

كونهم أُدخِلوا إلى المستشفى بعد التعرّض لهجوم كلب أو أطفال آخرين، وعن رؤية تحطّم طائرة شحن في مبنى مطار ألماني.

هذا البحث مقلق للغاية. فإنْ لم نكن نستطيع الوثوق بذكرياتنا عن الأمور الكبرى في حياتنا -مثل 9/11، والاعتداء الجنسي، ودخول المستشفى بعد هجوم كلب -فكيف نثق بها في الأمور الصغيرة؟ كيف يمكننا تصديق أنّ أيَّ شيء في حياتنا كان كما نذكره، خاصّة أنّنا واثقون بكلّ كِسرة من ذكرياتنا الزائفة -هلوساتنا الرجعية- بقدر ما نحن واثقون من ذكرياتنا الحقيقيّة؟

بلا شكٍّ، تخذلنا الذاكرة العاديّة طوال الوقت، حتّى دون عبث علماء النفس. ولا يقتصر الأمر على نسياننا للأشياء، بل إنّ ما نذكره لا يكون دقيقًا، وأحيانًا يكون هكذا بشكل لا يصدّق. أجريتُ مقابلات، في إحدى الدراسات مثلاً، مع رجال بعد تخرّجهم في الثانويّة مباشرة، ثمّ مقابلات أخرى بعد عقود. في المقابلات الأولى، ذكر 33 بالمئة منهم أنّهم تلقّوْا عقابًا جسديًّا في الثانويّة، وحين أُجرِيَتْ المقابلات مع الرجال أنفسهم بعد ثلاثين عامًا، قال 90 بالمئة منهم أنّهم تعرّضوا لعقاب مماثل. بعبارة أخرى، حواليْ 60 بالمئة من الرجال اختلقوا ذكريات تبدو صادقة عن تعرّضهم للضرب فعليًّا من سلطات المدرسة.

يُحذّر باحثو الذاكرة من ضرورة عدم المبالغة في أمر هذه النتائج. ويشيرون إلى أنّه من الواضح أنّ الذاكرة تقوم بعمل جيّد تمامًا في حفظ الخطوط الرئيسة لحياتنا. اسمي هو جوناثان غوتشيل حقًّا، وقد ذهبت فعلا إلى ثانويّة بلاتسبيرغ، وأنا ابن لـ ماريكا وجون فعلاً. وفي يوم مشؤوم في منتصف ثمانينيّات القرن الماضي، لكمتُ أخي الصغير روبرت على مؤخّرة رأسه وهو يغوص ببراءة في المجمدة، بحثًا عن بوريتو بالفاصولياء والجبن. (أو هل فعلت؟ نعم، فعلت. يُؤكّد روبرت ذلك. لكنّه يظنّ أنّه كان يبحث عن توستر سترودل[1]). صحيح أنّ

(1) بوريتو: نوع من المأكولات المكسيكيّة، تتألّف من خبز التورتيلا، ويُلفّ بداخلها الجبن أو اللحم والفاصولياء. التوستر ترودل: نوع من المعجّنات المثلّجَة.

البحث يُظهر أنّ ذكرياتنا ليست ما نظنّها، إذْ يؤمن معظمنا بأنّها زاخرة بالمعلومات الموثوقة الّتي يمكننا بلوغها متى نريد. لكنّ الأمر ليس بهذه البساطة. كلّنا نعيش الحياة موشومين بذكريات لا يمكن إنكارها، لكنّها لم تحدث بالطريقة الّتي نتذكّرها بها، مثل الشخصيّة الرئيسة، فاقدة الذاكرة في فيلم **تذكار**[1] في عام 2000.

قد تكون ذكرى الطفولة لِتحطُّم درّاجتك الجديدة في يوم ميلادك ممزوجة بذكريات من حوادث أخرى وأيّام ميلاد أخرى. فحينما نتذكّر أمرًا ما من الماضي، لا نفتح ملفًّا يحمل عنوان "حادث الدراجة، الثامنة من العمر"؛ بل تتناثر قطع من هذه الذكرى في الذهن، وتعزل ذكريات المشاهد والأصوات والطعوم والروائح في مواضع مختلفة. وحين نتذكّر حادثة الدرّاجة، فنحن لا نصف شريط فيديو، بل نتذكّر نتفًا من البيانات من كلّ أنحاء العقل. وتُرسل هذه البيانات إلى الأمام، إلى العقل الحكّاء -هولمز الحكّاء الصغير الخاصّ بنا- الّذي يخيط القصاصات ويلصق الكسور في إعادة تشكيل متين ومعقول لما قد حدث، ممارسًا رخصته الشعريّة المعتادة.

وعلى نحو مختلف، الماضي مثل الحاضر، كلاهما غير موجودٍ فعليًّا؛ كلاهما خيالات ابتُكِرَتْ في أذهاننا. فالمستقبل هو محاكاة احتماليّة نجريها في أذهاننا، بغية المساعدة في صياغة العالم الّذي نودّ العيش فيه. أمّا الماضي، على عكس المستقبل، فقد حدث فعلاً[2]. لكنّ الماضي، كما تَجسّد في عقولنا، هو محاكاة ذهنيّة أيضًا. وليست ذكرياتنا تسجيلات دقيقة لما حدث فعلاً، بل هي إعادة بناءٍ له؛ والكثير من التفاصيل -صغيرها وكبيرها- لا يمكن الوثوق بها.

إنّ الذاكرة ليست قصّة بمعنى الكلمة، لكنّها مجرّد صياغة قصصيّة.

---

(1) فيلم أمريكي، كتبه وأخرجه كريستوفر نولان عن قصّة لأخيه جوناثان نولان.

(2) يرى الوجوديون أن التفاعل مع العالم الخارجي هو الواقع، والواقع المعيش هو الراهن وله أهمية كبرى، ويصبح الحاضر أو اليومي ذا أهمية كبرى لديهم فالمهم هو "الأنا الآن"، ولا عبرة للماضي لأنه غيرموجود والمستقبل يجب أن نوجده.

على ضوء هشاشة الذاكرة، والنسيان والاختلاقات، خَلُص بعض الباحثين إلى أنّها (أيْ الذاكرة) لا تعمل جيّدًا. لكن، قد "تخدم الذاكرة عددًا من الأسياد بغَضِّ النظر عن الحقيقة"، كما يقول عالم النفس جيروم برونر. وإنْ كان غرض الذاكرة هو تأمين سجلٍّ مصوّرٍ للماضي، فهي إذَنْ ناقصة تمامًا. لكن إذا كان غرضها هو أنْ تُتيح لنا عيش حياةٍ أفضل، فقد تكون مرونتها مفيدة حقًّا؛ قد تكون الذاكرة معيبة بطبيعتها.

يقول عالِمَا النفس كارول تاڤرس وإليوت أرنسون[1] إنّ الذاكرة هي "مُؤرِّخ غير موثوق بِهِ ومتمحور على الذات... فكثيرًا ما تُختلق الذكريات وتُصاغ وفق قاعدةً تحسين الأنا الّتي تُشوِّش نهايات أحداث ماضية، وتخفّف الملامة وتحرّف ما حدث حقًّا"؛ وبعبارة أخرى: "نحن نتذكّر خطأ الماضي بطريقة تُتيح لنا المحافظة على دور البطولة في قصص حياتنا".

كما أنّ الأشخاص البغيضين حقًّا لا يعرفون عادة، أنّهم خصوم. وكمثال على ذلك، ظنّ هتلر نفسه، نفسه فارسًا شجاعًا سيقضي على الشرّ، وسيجلب ألف عام من النعيم على الأرض. وما كتبه ستيفن كنغ عن الوغد في روايته **بؤس** ينطبق على الأنذال الحقيقيّين أيضًا: "آني وليكيز، الممرّضة الّتي تحبس بول شيلدون في **بؤس**، قد تبدو لنا سيكوباتيّة (مضطربة عقليًّا)، لكن من المهمّ أنْ نتذكّر أنّها تبدو عاقلة ومنطقيّة تمامًا بالنسبة إلى نفسها، فهي امرأة جبّارة في الحقيقة، محاصَرة تحاول النجاة في عالم عدائيٍّ حافلٍ بالأطفال البغيضين". وتُظهر الدراسات أنّه حين يرتكب الأشخاص العاديّون خطأ - كأنْ يخلفوا وعدًا، أو يرتكبوا جريمة قتل- فإنّهم كثيرًا ما يغلّفونه بسردٍ يُنكر ذنبهم، أو يخفّفه على الأقلّ. وتُعدُّ نزعة تبرئة الذات هذه، قويّةً جدًّا في الحياة البشريّة، بحيث يُسمّيها ستيڤن پنكر "الرياء العظيم".

---

(1) تاڤرس: عالمة نفس، من أعمالها: "الغضب انفعال يُساء فهمه" (1982) و"دعوة إلى علم النفس" (1998). أرنسون: (1932) عالم نفس من أعماله "الحيوان الاجتماعي" (1972) "ليس بمحض الصدفة: حياتي في علم النفس الاجتماعي" (2010).



قال جون واين غاسي[1] بعد اغتصابه لثلاثة وثلاثين ولدًا وقتلهم في سبعينيّات القرن الماضي: "أعتبر نفسي ضحيّة أكثر من كوني مغتصبًا... لقد تعرّضتُ للخيانة في طفولتي". وامتعض من وسائل الإعلام الإخباريّة، لأنّها كانت تعامله معاملة رجل شرّير، مثل "أحمق وكبش فداء".

هذه الحاجة إلى رؤية أنفسنا باعتبارنا أبطالاً مكافحين في ملاحمنا، تُغلّف إحساسنا بالذات. ففي النهاية، أن تكون بطلاً مقبولاً ليس بالأمر الهيّن. ويميل أبطال الأدب إلى أنْ يكونوا شبّانًا وجذّابين وأذكياء وشجعان وكلّ الصفات الّتي لا يتمتّع بها معظمنا. ويعيش أبطال الأدب عادة حياة مثيرة يَسِمُها الصراع والدراما الكثيفان؛ أمّا نحن فلا نعيش هذه الحياة، إذْ أنّ الأمريكيّين العاديّين هم موظّفون أو بائعون في المتاجر، لكنّهم يقضون لياليهم في مشاهدة أبطال يقومون بأعمال مثيرة على التلفاز، فيما يأكلون قشرة لحم الخنزير المغمّسة بصلصة ميركل ويپ.

ولكنّنا على مستوى ما، نرغب في أنْ نكون مثل أبطال الأدب، وهذا يعني خداع أنفسنا بمن نكون، وكيف وصلنا إلى هذا الطريق. فهل سبق لك رؤية صورتك وصُعِقتَ للهوّة الفاصلة بين تصوّرك لمظهرك، وبين مدى بدانتك أو

(1) قاتل متسلسل أمريكي، حُكم عليه بالإعدام في عام 1980، ولم يُنفَّذْ فيه الحكم إلاّ بعد 14 عامًا، حيث أُعدم بحقنة قاتلة في عام 1994.

هزالك أو تجاعيدك أو ترهّلك في الحقيقة؟ لا يفهم كثير من الأشخاص السبب في أنّهم يبدون أقلّ جاذبيّة في الصور من انعكاس صورهم في المرآة. وقد يعود هذا الأمر في جزء منه إلى التحريف التصويري، لكنّه يتعلّق بشكل رئيس بالهيئة الّتي نقف بها أمام المرآة بلا وعي (نرفع الفكّ لإطالة الذقن، أو نرفع حواجبنا لتمليس التجاعيد والانتفاخات) حتّى نبدو بشكل أفضل. إنّنا نرتّب أنفسنا أمام المرآة حتّى تخبرنا بكذبة متملّقة. هذا مجاز جيّد لما نفعله طوال الوقت، أيْ بناء صورة للذات تُحسّن عالم الواقع.

حين يُطلب من الناس العاديّين وصف أنفسهم، فإنّهم يُعدّدون الخصال الحسنة، وقليلاً من الصفات السيّئة إنْ وُجدت. ويذكر كتاب توماس غلفوتش، **كيف نعرف ما ليس بحقيقي**، مثلاً، أنّه أُجْرِي مسح على مليون طالب من طلاّب الصفوف العليا في الثانويّة، وأنّ 70% يروْن أنّهم أعلى من المتوسّط في القدرة على القيادة، وأنّ 2% فقط رأوْا أنّهم أدنى من المتوسّط. وفيما يتعلّق بالقدرة على الاندماج مع الآخرين، ظنّ كلّ الطلاّب تقريبًا، أنّهم أعلى من المعدّل، إذْ رأى 60% منهم أنّهم على رأس الـ 10%، فيما ظنَّ 25% منهم أنّهم على رأس الـ 1%!"؛ ومن الواضح أنّ هذا التقييم الذاتي قد خرج بحقيقة مُفَادها أنّه من المستحيل أنْ ينحشر ربع الطلاّب على رأس الـ 1%.



لا يمكننا عزو المغالاة المفرطة في التقدير إلى غطرسة الشباب، لأنّنا كلّنا نفعل ذلك؛ إذْ يظنّ، مثلاً، 90 بالمئة منّا أنّنا سائقو سيّارات فوق المتوسّط، و94

بالمئة من أساتذة الجامعات يظنّون أنّهم أفضل من المتوسّط في أعمالهم. (أنا مندهش صراحة مِن أنّ الرقم منخفض جدًّا). ويُؤمن طلاّب الجامعات عمومًا بأنّ أرجحيّتهم في التخرّج بالمراكز الأولى أكبر من أقرانهم، وأنّهم سيحصلون على رواتب كبيرة، ويستمتعون بعملهم ويفوزون بالجوائز وينجبون أطفالا موهوبين. لكن يُطرد طلاّب الجامعات ويطلّقون ويتصرّفون بلا أخلاقيّة، ويُصيبهم السرطان ويعانون من الاكتئاب، أو يصابون بنوبة قلبيّة.

يُسمّي علماء النفس هذا الطبع، تأثير "بُحيرة ووبيغون"[1]؛ فنحن نظنّ أنّنا فوق العادة حين يتعلّق الأمر بأيّة صفة إيجابيّة، حتّى في المناعة ضدّ تأثير "بحيرة ووبيغون". ويظنّ معظمنا أنّنا واضحو الرؤية في تقييمنا للذّات. وينطبق تأثير "بحيرة ووبيغون" على أشخاص آخرين لا علينا. (كُنْ صريحًا، ألَمْ تُفكّرْ أنتَ على هذا النحو؟) حتّى عندما نكون راغبين في الاعتراف بإخفاقاتنا، فسنعمل على تشويه سمعة الفئة. أخرق في الرياضة؟ لا يهمّ، فالرياضة ليست مهمّة، ما المهمّ إذَنْ؟ المهمّ هو الأمور الّتي نجيدها. حتّى إنْ كان معظمنا يُقرّ بسعادة أنّنا لسنا عباقرة أو لنا مظهر نجوم السينما، فسيُقرّ قليل منّا أنّنا فعليًّا تحت المتوسّط في الذكاء، والمهارة الاجتماعيّة أو الجاذبيّة (على الرغم من أنّ نصفنا كذلك).

ليس الأمر أنّنا متفائلون جميعًا، فنحن نَصِف أنفسنا بمصطلحات إيجابيّة أكثر ممّا نَصِف به الآخرين، حتّى أصدقاءنا. إنّنا أبطال، وأيّ أحد آخر ليس سوى لاعب في الدراما الشخصيّة خاصّتنا. فنحن نرى أنفسنا جذّابين دائمًا، وكلّما تقدّم بنا العمر نشعر بأنّنا جذّابون بالقدر نفسه الّذي كنّا عليه في شبابنا، أو أكثر. ولهذه الأسباب تُسمّي عالمة النفس كورديليا فاين[2] فكرة معرفة الذات "بالقصّة المقبولة والفكاهيّة".

---

(1) بلدة خياليّة ابتكرها غاريسن كيلر، وكانت موضوعًا لبرنامج إذاعيٍّ دام طويلاً، في نهاية البثّ يقول: "هذه أخبار البحيرة، حيث كل النساء قويّات وكلّ الرجال وسيمون وكلّ الأطفال فوق العادة". وقد استخدم الأستاذ ديفد مايرز هذا المصطلح للتعبير عن نزوع الإنسان إلى المبالغة في تقدير قدراته، بما يعني وهم التفوّق النسبي.

(2) (1975) كاتبة وعالمة نفس بريطانيّة كنديّة، من أعمالها "أوهام الجنوسة" (2010).

يبدأ تعظيم الذات باكرًا وبقوّة. فللأطفال الصغار نظرات تفخيم لِسماتِهم المميّزة. خطر لي هذا في البيت ذات صيف عندما كانت ابنتي أنابيل في الثالثة من عمرها. كانت مقتنعة بأنّها سريعة إلى حدٍّ يخطف الأنفاس. ما مدى سرعتها؟ أسرع من أبيها وأسرع من أختها الكبرى بلا شكّ.

تسابق ثلاثتنا من زاوية في الفناء الخلفي للحديقة حتّى بيت الدمى في الزاوية الأخرى. كانت أنابيل تحلّ في المرتبة الثانية دومًا، محاولة تجاوزي، حين تظاهرتُ أنّي أترنّح قرب خطّ النهاية. لكن آبي، ذات السنوات الستّ والساقيْن الطويلتيْن، لم تتظاهر بالهزيمة أبدًا، فقد كانت تهزم أختَها الصغرى بمئات الياردات. ومع ذلك، ومهما كانت الهزائم الّتي مُنيت بها أنابيل، لمْ تهتزَّ ثقتها بسرعتها المبهِرة.

بعد خسارتها العاشرة تقريبًا في الصيف، سألتُ أنابيل: "من الأسرع أنتِ أمْ آبي؟" فكان جوابها فخورًا وواثقًا بالقدر نفسه الّذي كان عليه بعد كلّ خسارة ساحقة: "أنا أسرع!" ثمّ سألتُها مرّة أخرى: "أنابيل، من الأسرع أنت أم الشيتا؟" كانت تعرف من خلال مشاهدتها لقناة أنيمل بلانت أنّ الشيتا سريعة على نحوٍ مخيف؛ لكنّها كانت تعرف أيضًا أنّها سريعة بشكل مخيف أيضًا، فأجابتْ بلهجة أقلّ ثقة: "أنا؟"

يختلف الأمر لدى الأشخاص المحبَطين؛ إذْ إنّهم يفقدون أوهامهم الإيجابيّة، ثمّ يأخذون في تصنيف سماتهم الشخصيّة على أنّها مقبولة أكثر بكثير من وصفها بالعاديّة. إنّهم قادرون على رؤية أنفسهم كما لوْ كانوا لا يتميّزون عن الآخرين أبدًا، وبوضوح رهيب. يُخبر العقل السليم، وفقًا لعالمة النفس شيللي تايلور[1]، نفسه بأكاذيب متملّقة. وإن لم يكذب على نفسه، فلن يكون سليمًا. لماذا؟ لأنّ الأوهام الإيجابيّة تحمينا من الانغماس في اليأس، كما يرى الفيلسوف وليم هيرشتاين[2]:

---

(1) أستاذة علم النفس في جامعة كاليفورنيا، من أعمالها "علم نفس الصحّة" (1986)، و"الوهم الإيجابي: خداع الذات المبدعة والعقل السليم" (1989).

(2) فيلسوف أمريكي يُعنى بفلسفة العقل وفلسفة اللغة، من أعماله: "الوعي وعلم الأعصاب وخصوصيّة العقل" (2012).

"إنّ الحقيقة محبطة. نحن سنموت، بعد مرض على الأرجح، وكلّ أصدقائنا سيموتون بطريقة مماثلة. نحن نقاط صغيرة تافهة في كوكب صغير. وبظهور الإدراك والوعي الكبيرين ظهرت الحاجة إلى... خداع الذات لإبعاد الإحباط وعواقبه السامة بعيدًا. ولا بدّ من وجود إنكار أساسي لمحدوديّتنا وضآلتنا في المشهد الأعظم. ويستلزم الأمر قدرًا من الجسارة للنهوض من الفراش صباحًا".

من المثير أنْ نلاحظ أنّه حتى في عصر البروزاك والزولوفت[1]، يُعَدُّ الحديث إلى معالج نفسيٍّ إحدى الطرق الشائعة في التعامل مع الإحباط. وترى عالمة النفس ميشيل كروسلي[2] أنّ الإحباط ينبع دومًا من "قصّة غير مترابطة"، أو "رواية عن الذات مفتقرة للكفاءة"، أو "من قّصة حياة مضت على نحو خاطئ". يساعد المعالج النفسي الأشخاص التعِسين على تعديل مسار قصص حياتهم، فهو يمنحهم حرفيًّا قصّة يمكنهم العيش بها. والأمر ينجح. ووفقًا لمراجعة حديثة في أميركان سايكولوجست، تُظهر الدراسات العلميّة المتحكّم بها أنّ العلاج بالحديث ينجح إلى جانب العلاجات الحديثة، مثل الأدوية المضادّة للاكتئاب أو المعالجة السلوكيّة الإدراكيّة، (وقدْ يكون أفضل منها). وبالتالي، يمكن للمعالج النفسي أنْ يُعتبر مثل مراجع السيناريو الذي يساعد المرضى على مراجعة قصص حياتهم، بحيث يستطيعون أداء دور البطل ثانية، وسيكونون بالطبع أبطالاً ضعفاء ومتألّمين، لكنّهم أبطال يتقدّمون في اتّجاه الضوء.

كلّ هذا البحث يُظهر أنّنا إنجازات رائعة لعقولنا الحكّاءة، أيْ من نسج خيالنا الخاصّ؛ إذْ نعتبر أنفسنا عقلاء جدًّا وواقعيّين، لكنّ ذكرياتنا تُقيِّد خلق ذواتنا أقلّ ممّا نظنّ، وتشوّهها آمالنا وأحلامنا باستمرار. وحتّى يوم وفاتنا، نظلّ نعيش قصّة حياتنا. ومثل سيرورة رواية، تتغيّر قصص حياتنا دومًا وتتطوّر، فيحرّرها راوٍ غير موثوق وينقّحها وينمّقها. فنحن، في جزء كبير، قصصنا الشخصيّة، وهذه القصص تدّعي الحقيقة أكثر من كونها حقيقيّة.

---

(1) يُعرف أيضًا بالسيرترالين، وهو دواء لعلاج الاكتئاب.

(2) محاضرة في علم النفس في جامعة مانشستر، من أعمالها: "علاج سلفيا: الاعتداء الجنسي في الطفولة وبناء الهويّة" (1995).



مستقبل الحكايا

إنّ البشر كائنات نڤرلانديّة، ونڤرلاند هي بيئتنا التطوّريّة، وموطننا المُميَّز؛ إذْ ننجذب لنڤرلاند لأنّها، تلائمنا بشكلٍ عامٍّ، فهي تُغذّي خيالنا، وتُعزّز السلوك الأخلاقي، وتمنحنا عوالم آمنة لِنتمرّن فيها. إنّ القصّة هي غراء الحياة البشريّة الاجتماعيّة، حيث تُعرّف الجماعات وتجمعها معًا. فنحن نحيا في نڤرلاند لأنّنا لا نستطيع العيش فيها. إنّ نڤرلاند هي طبيعتنا، ونحن حيوانات حكّاءة.

يحلم الناس ويتخيّلون، ويمرح أطفالنا ويمثّلون، إلى الأبد. لقد خُلِقنا لفعل ذلك، ورغم هذا الأمر، يقلق كثيرون لاحتمال فقدان الأدب موضعه الأساسي في حياتنا، لأنّنا، باعتبارنا حضارة، قد نترك نڤرلاند خلفنا. إنّ الرواية جنس يافع، لكنّ النقّاد كتبوا نعيها وأعادوا كتابته على مدى قرون. وإنْ لمْ تفرض التغييرات التقنيّة هلاكها، فستفرضه قلّة الانتباه وكثرة النشاط الثقافي. لقد أصبحت حال المسرح الحيّ والشعر أسوأ أيضًا، فالمسارح تصارع أكثر فأكثر كيْ لا تموت، فيما يتبادل الشعراء الاتّهامات عمّن قتل الشعر، وتواجه أقسام الأدب في الجامعات مشاكل كبرى أيضًا؛ إذْ استقال متخصّصون من أقسام اللغة الإنجليزية على مدى عقود، وقدْ يشهد الحقل كلّه كسادًا عظيمًا ودائمًا، حيث لا يحصل ثُلثا حاملي الدكتوراه على وظيفة بدوام كامل وتثبيت أكاديمي.

لا يقلق الناس بشأن الأشكال الأدبيّة "الأرفع" فحسب، فالأشكال "الأدنى" تعاني أيضًا. ويندب كثيرون الطريقة الّتي تحلّ فيها برامج "الواقع" الرخيصة

والبغيضة محلّ العروض التلفزيونيّة المكتوبة؛ إذْ يزداد جذب ألعاب القِديو - وغيرها من برامج التسلية الرقميّة- أيضًا، للجمهور بعيدًا عن القصّة التقليديّة. وتُعَدُّ صناعة الألعاب اليوم أكبر من صناعة الكتاب، بل أكبر حتّى من صناعة الأفلام، فقد حقّق إطلاق لعبة "كول أوف ديوتي: الحرب الحديثة 3"، في عام2001، أرباحًا (360 مليون دولار) في الساعات الأربع والعشرين الأولى أكثر ممّا حقّقه فيلم **أفاتار**[1].

ألا تُظهر هذه الأرقام أنّ الأدب يحتضر ببطء؟ يظنّ ديفد شيلد[2] ذلك، في بيانه المحكم الجوع للواقع، إذْ يزعم أنّ كلّ أشكال الأدب التقليديّة قد استُنزِفت، واستُهلِكت وذبُلت. لقد تعب شيلد، وهو روائيٌّ سابق، من حبّه القديم، لذلك يريد أنْ يساعد في تسريع هذه العمليّة: "جئتُ لـ... ذمّ الأدب الّذي لم يكن يومًا أقلّ أولويّة لغرض الثقافة حقًّا."

يبالغ شيلد في قوله. انظر إلى الرواية، الّتي يُبالغ في الأقاويل حول هلاكها إلى درجة السخافة. يحبّ مثقّفو الأدب، لسبب ما، أن يُمعنوا -على نحوٍ مازوشيٍّ- في فكرة أنّنا نعيش الأيام الأخيرة للرواية. ومع ذلك، تُنشَر عشرات آلاف الروايات حول العالم كلّ عام، وبأرقام إجماليّة لا تنقص بل ترتفع، حيث تُنشر رواية جديدة في الولايات المتّحدة وحدها كلّ ساعة، وتُباع بعض هذه الروايات بشكل هائل، ويمتدّ تأثيرها الثقافي عبر تحويلها إلى أفلام.

متى أبهجت الروايات كلًّا من الناشئة والبالغين أكثر من سلسلة **الشفق** لستيفاني مايرز، أو كتب **هاري پوتر** لجي كي رولينغ (الّتي يعادل طولها بالمجمل طول رواية الحرب والسلم)؟ متى كانت آخر مرّة أحدثت فيها الروايات أيّة هزّة ثقافيّة أكبر من سلسلة ما بعد نهاية العالم **المتروك** لتيم لاهاي وجيري جنكنز، الّتي بِيعَ منها 65 مليون نسخة؟ متى باع المؤلّفون كتبًا أكثر لجمهور أكثر

---

(1) كول أوف ديوتي: لعبة فيديو تدور أحداثها في الحرب العالميّة الثانية، وأفاتار: فيلم خيال علمي من إخراج جيمس كاميرون، حقّق أرباحًا ناهزت 278 مليون دولار في أسبوع عرضه الأوّل.

(2) (1956) كاتب أمريكي من أعماله: "جوهر الحياة أنّك ستموت يومًا" (2002)، وكيف أنقذ الأدب حياتي" (2004).

إخلاصًا ممّا فعل جون غريشام وتوم كلانسي ونورا روبرتس وستيفن كنغ وستيغ لارسون؟ متى بارز جنس أدبي شعبيةَ الرواية الرومانسية، الّتي تجني مليار دولار في مبيعاها في العام؟ متى استطاع أيُّ روائيٍّ أن يتبجّح بامتلاكه لمبلغٍ يُعادل ما تملكه جي كي رولينغ في حسابها البنكي؟[1]

تعيش الروايات الأدبيّة زمنًا عسيرًا، لكن متى لم تمرَّ بوقت عسير؟ يجب ألاّ يتذمّر الروائيّون الّذين يستهدفون القرّاء المتعجّبين، عندما لا يكون لديهم قرّاء سوى هؤلاء. ومع ذلك، على مدى العقد الماضي، حظيت كثير من الروايات الأدبيّة بريادة كبيرة، منها أعمال مثل **الكفارة** لإيان مكّيوان، و**حياة باي** ليان مارتل، و**السمي** لجومبا لاهيري، و**عدّاء الطائرة الورقيّة** لخالد حسيني، و**الحرّية** لجوناثان فرانزن (التي جعلته يظهر على غلاف مجلّة تايم)، و**الطريق** لكورماك مكارثي، الّتي تُعَدُّ حسب رأيي، قصّةً جيّدة بقدر ما يأمل إنسان أن يروي[2].

لذلك، كلّما سمعتَ أنّ الرواية ميتة، فَسِّرها كالتالي: "لا أحبُّ كلّ هذه الروايات المثيرة التي تملأ قوائم الكتب الأكثر مبيعًا، لذلك فهي لا تُحتسب."

---

(1) رولنغ: روائيّة بريطانيّة حاصلة على وسام الشرف البريطاني، اشتهرت بعد سلسلة روايات هاري بوتر. وأدب نهاية العالم وما بعد النهاية هو فرع من الخيال العلمي يهتمّ بنهاية الحضارة بسبب كارثة كبرى كالحرب النوويّة أو الغزو الفضائي. لاهاي: (1926–2016) قسّ إنجيلي وكاتب أمريكي، ألّف أكثر من 85 كتاب. جنكنز (1949) روائي وكاتب سيرة أمريكي. كلانسي: (1947–2013) روائي أمريكي، من أعماله "لعبة الوطنيّة". روبرتس: (1950) كاتبة لأكثر الروايات الرومانسيّة مبيعًا، الّتي بلغ عددها 213 رواية، من أعمالها "الشاهد" و"الانتقام العذب". لارسون: (1954–2004) كاتب سويدي اشتهر بأدب الجريمة، وأشهر عمل له: "الفتاة ذات وشم التنّين".

(2) مكّيوان: روائي إنجليزي، تُرجِم له "الكفارة" و"فلورنس" و"إدوارد" و"أمستردام". مارتل: (1963) روائي كندي، فازت روايته "حياة باي" بجائزة البوكر في عام 2002. لاهيري: (1967) روائيّة أمريكيّة، عيّنها الرئيس أوباما في لجنة الأدب والعلوم الإنسانيّة؛ وحُوِّلت روايتها "السمي" إلى فيلم. حسيني: (1965) روائي أمريكي من أصل أفغاني، يقول: "الأطفال ليسوا كتب تلوين، ولا ينبغي لك أن تملأهم بلونك المفضّل". فرانزن: (1959) روائي أمريكي من كتبه "المدينة السابعة والعشرون".



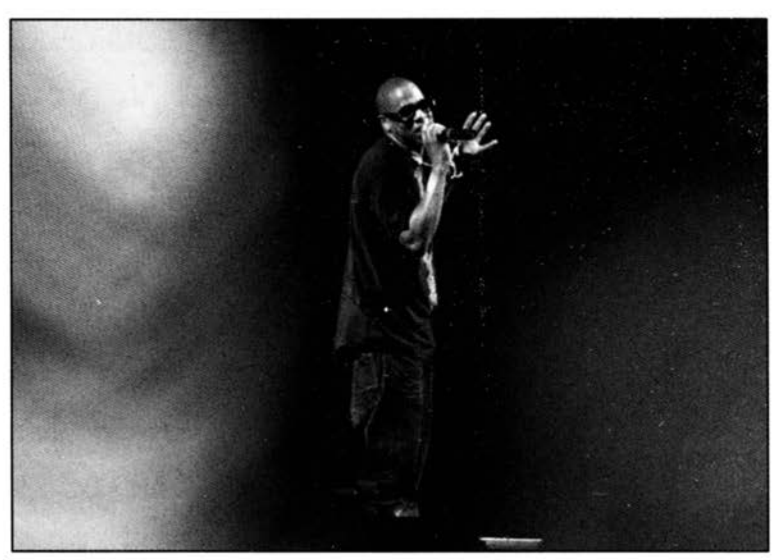
بعد الاصطفاف حتّى منتصف الليل، يتجوّل القرّاء في مكتبة في كاليفورنيا لخطف نسخ من هاري پوتر ومقدّسات الموت (2007).

لكن ماذا لو كانت الرواية ستموت حقًّا أو حتّى تتقلّص، لتتحوّل إلى دخيل على الثقافة؟ هل سيعني ذلك انحسار القصّة؟ ستكون نهاية الرواية أمرًا حزينًا، بالنسبة إلى رجل مُحِبٌّ للكتب مثلي؛ غير أنّ هذا لا يعني نهاية القصّة، كما يؤكّد ديڤد شيلد نفسه. ليست الرواية شكلاً أدبيًّا خالدًا. وإن كان للرواية أسلاف قدماء، فقد نهضت باعتبارها قوّة مسيطرة في القرن الثامن عشر فحسب. لقد كُنّا كائنات قصصيّة قبل أن تظهر الرواية، وسنكون كائنات قصصيّة إذا ما أسلمتْ خيوطُ الاهتمام المقطوعة أو التقدّم التقنيّ، الروايةَ إلى حتفها. فالقصّة تتطوّر، وتُكيِّف نفسها باستمرار تبعًا لِمتطلّبات بيئتها، مثل كائن حيويٍّ.

ماذا عن الشعر؟ لي صديق، يُدعى أندرو، وهو شاعر موهوب. نلتقي أحيانًا لشرب البيرة، فيرثي تراجع حالة الشعر في العالم الحديث؛ إذْ يقول لي إنّ الشعراء اعتادوا أن يكونوا نجوم روك، فبايرون لم يستطع التجوّل -في حانة أو في متنزّه أو في غرفة معيشته- دون أن يرى سروالاً نسويًّا حريريًّا ملتصقًا به. فأذكّره بأنّ الشعراء ما زالوا نجومًا، وما زالت الثياب الداخليّة تُلقى عليهم، وما

زال الناس يحبّون القصص القصيرة المكثّفة التي يرويها الشعراء. في الواقع، إنّهم يحبّونها أكثر من أيِّ وقت مضى، ما دام يصاحبها النغم والآلات الموسيقيّة وانفعال صوت المغنّي.

ليس عصرنا هو العصر الّذي مات فيه الشعر، إنّه العصر الّذي انتصر فيه الشعر في شكل أغنية، إنّه عصر أميركان آيدول[1]، عصر يستطيع أن يحمل فيه الناس عشرة أو عشرين ألفًا من قصائدهم المفضّلة، مُخزَّنة على مربّعات صغيرة بيضاء ومحفوظَة في جيوبهم الخلفية. إنّه العصر الّذي يحفظ فيه معظمنا مئات من هذه القصائد عن ظهر قلب.



إنّ إصدار أنطولوجيا الراب في عام 2010، وهي مجموعة من تسعمئة صفحة من أغاني الراب عن منشورات جامعة ييل، يُظهِر أنّ الباحثين بدؤوا جدّيًا باعتبار الهيب هوب فنًا شعريًا. ويرى أستاذ الإنجليزيّة آدم برادلي، في كتاب "الإيقاع: شعريّة الهيب هوب"، أنّ موسيقى الراب" هي الشعر الأكثر انتشارًا بشكل واسع في تاريخ العالم... ويستحقّ أبرع مغنّي الهيب هوب، مثل راكيم وجاي زد (الظاهر في الصورة) وتوياك وكثيرون غيرهم، تقديرًا إلى جانب عمالقة الشعر الأمريكي.[2]

---

(1) برنامج للمواهب الغنائيّة، نسخته العربيّة باسم "آراب آيدول".

(2) برادلي (1974) ناقد أدبي وأستاذ جامعي أمريكي، له كتاب آخر حول الموضوع نفسه بعنوان "شعر البوب". راكيم: (1968) مغنّي راب أمريكي، اسمه الحقيقي وليم مايكل غرفن. جاي زد: (1969) مغنّي راب أمريكي اسمه الحقيقي شون كوري كارتر.

ترقص ابنتي آبـي في غرفة المعيشة، وهي تحمل ملعقة خشـبية في يـدها، وتطوّح شعرها وتحرّك ردفيها وتغنّي مع قرص تايلور سويفت الجديد خاصّتها. وحين تصل الأغنية إلى نقطة لا تعرفها، تهدأ. وتلصق أذنها بالسمّاعات لتركـز على تعلّم كلمات لقصّة عن روميو وجولييت حديثين. فيما ترقص أختها بنشاط في ثوب الأميرة وتاجها، محرّكة شفتيها أمام ملعقتها الخشبية، وتتظـاهر بأنّهـا تعرف الكلمات أيضًا.

تعيش ابنتاي في مكان وزمان مُحدَّدَيْن، ولكن ما يحدث في غرفة المعيشـة قديم. وما دام البشر موجودين، فسيستمتعون بالإيقاع والتناغم وقصة الأغنية.

وبالإضافة إلى الخشية من موت هذه الأمور، ينبثق خوف من ظهور أمـور أخرى وألعاب الڤِديو أوّل الأمثلة. لكن هل تمثّل نقلة بعيدة عن القّصّة، أم أنّهـا مجرّد مرحلة في تطوّر القصة؟ لقد تغيّرت ألعاب الڤِديو بشكل هائل منذ ألعـاب أركيد الأولى، الّتي أذكر أنّني لعبتها طفلاً: أسترويد، وباكمان، وسبيس إنڤيدرز (غزاة الفضاء) وتتمركز معظم ألعاب الڤِديو الرائجة الآن على القصّة بقـوّة؛ إذْ يسيطر اللاعب على شخصية افتراضيّة– سواء أكان ذلك أيقونـة أم شخصًـا مصغَّرًا منه– تتحرّك عبر نفرلاند رقميّة غنيّة. فلْتَفتحْ نسخة من مجلة بـي سـي غيمر وستجد أنّ معظم ألعاب الڤِديو –باستثناء الألعاب المحاكية للرياضـات– مصمَّمة على النحو المألوف لبنية المشكلة والعدالة الشعرية. وتكـون الألعـاب عادة، التي تُسوق بشكل رئيس للشباب الـذكور المفعمـين بالتستوسـترون، سرديّات لعنف مُتَّقِد لكنه بطولي. ولا تُخرج ألعاب كهذه، لاعبيها من القصّة، بل تغمرهم في عالم الخيال حيث يستطيعون أنْ يكونوا أبطالا عتيـدين لفـيلم حركة[1].

تكون حبكة لعبة الڤِديو العاديّة، مثل حبكة فيلم الحركة العادي، بسيطة في أغلب الأحيان (رجل وسلاح وفتاة)؛ لكنّنا في منعطف لشيء أكثر ثراءً. يلاحظ الروائي والناقد توم بيسل في كتابه **حياة إضافيّة**، أنّنا نشهد ولادة شكل جديـد

(1) ألعاب الأركيد: هي آلة تسلية تعمل باستخدام النقود المعدنيّة، وتُوجَد عادة في المطاعم والمراكز التجاريّة.

من الحكاية، ما زالت تقاليده تُكتشف وتُهذّب. ويحاول المصمّمون الطموحون دمج جاذبيّة الألعاب بكلّ قوى الفنّ الموسيقي والبصري والسردي. وقد سعى ديفد كيج، الكاتب/المخرج للعبة البلاي ستيشن "هيفي رين"، الّتي أنتجتها شركة سوني، مثلاً، إلى دفع تصميم اللعبة قُدُمًا في الشكل الثوري لفيلم **المواطن كين** (1941). ولْم تُعتَبر "هيفي رين" لعبة ڤِديو بل "فيلمًا تفاعليًّا"، حيث يمكنك أن تؤدّي دور عدد من الشخوص الذين يحاولون إنقاذ ولدٍ من قاتل تسلسليٍّ يعرف باسم قاتل أوريغامي. وخلال هذه اللعبة، يتقمّص "اللاعب" شخصيّات عديدة مختلفة (منها قاتل أوريغامي) ويتّخذ القرارات التي تحدّد كيف ستنتهي القصّة[1].

أكاذيب حقيقيّة

تتغيّر الطريقة التي نشاهد بها قصّة على التلفاز فعلاً، لكن ما زال التلفاز، بشكل رئيس، تقنية لعرض القصص. فقد استُقبل ظهور برامج الواقع وإزاحتها للمسلسلات المكتوبة، باعتباره إشارة مخيفة لنهاية الأدب، إن لم يكن نهاية الحضارة. لكنّ برامج الواقع المبهرجة قد ظهرت إلى جانب العصر الذهبي الحقيقي للدراما المتلفزة (تذكّرْ ذا واير، وماد من، وبريكنغ باد، وذا سوبرانوز). وعلى أيّة حال، نادرًا ما تُعَدُّ برامج الواقع لاقصصية؛ إذْ يحبس منتجو برامج الواقع غرباءَ متصارعين في منازل أو في جزر مهجورة، بغية إثارة المزيد من الصراعات الدراماتيكية قدر المستطاع. وهؤلاء الأشخاص يمثّلون أيضًا، بدرجة أو بأخرى. فهم يعرفون أنّ الكاميرا تعمل، ويعلمون أنّ المتوقّع منهم هو تأدية دور الثمل الحادّ الطباع أو الفتاة الساذجة أو الفاتنة، ويعرفون أنّ الغضب يساوي وقت الظهور على الشاشة.

---

(1) بيسل: (1974) صحفي وناقد وروائي أمريكي، من أعماله: "ساعة سحريّة" و"الربّ يعيش في سانت بيترسبرغ". كيج: (1969) كاتب وموسيقي ومصمّم ألعاب فيديو فرنسي اسمه الحقيقي ديفيد دو غروتولا. المواطن كين: فيلم غموض أمريكي، بطولة أورسن ويلز.

يأخذ كتّاب برامج الواقع (أجل، إنّهم كتّاب)، جنبًا إلى جنبِ فرق من المحرّرين، مشهدًا بسيطًا ويحوّلونه إلى قصّة كلاسيكيّة. لقد التزمت العلاقات في برامج الواقع (مثل إكستريم ميك أوفر وكوين آي وذا أوزبورنز وربّات المنزل الحقيقيّات في نيو جيرسي وحرب الحيتان وجون وكيت زائد 8) بالقاعدة العالميّة للحكاية التزامًا وثيقًا.

ينتقل جمع من الشباب في برنامج **المحارب النهائي** على قناة سبايك، مثلاً، إلى منزل أنيق كبير، حيث تُقدَّمُ لهم كلّ المشروبات الكحوليّة الّتي يستطيعون شربها، لكنّهم يُحرَمون من مشاهدة التلفاز وقراءة الكتب واستخدام هواتفهم، أو رؤية حبيباهم أو زوجاهم. والغرض من هذا الإجراء، هو جعل الرجال متوتّرين قدر الإمكان، لافتعال شجار. وما **المحارب النهائي** إلاّ منافسة سيبقى فيها شخص واحد صامد، مثله في ذلك مثل برنامج **الناجي**. ويكمن المأزق الحقيقيّ في المحارب النهائي، في أنّ كلّ المتبارين يفعلون أمرًا واحدًا بشكل جيّد، وهو دخول قفص فولاذيٍّ ثُمانيٍّ الأضلاع، وضرب شبّانٍ آخرين إلى أنْ يستسلموا. وفي هذا البرنامج، لا يكون التصويت على إخراجك من الجزيرة، لكنّك تتعرّض للسحق في القفص.

في الموسم العاشر للبرنامج، هَزم محارب يُدعى ميتهيد، محاربًا يُدعى سكوت جنك في القفص، وأصاب عينه إصابة خَطِرَةً. فأثار هذا غضب صديقٍ لـ جنك يُدعى بيغ بوي، فاندفع من فوره إلى الصالة الرياضية لمواجهة ميتهيد. وبيغ بوي هذا، كان لاعب هجوم سابق ضخم، في الدوري الوطني لكرة القدم، يفوق ميتهيد طولاً بقبضتيه الثقيلتين اللّتيْن هتزّان على جانبيه. وحين صرخ بقسوة في وجه ميتهيد: "الكمني، أرجوك! اضربني أيّها الكلب! اضربني! أعطني سببًا لعينًا وسأقتلك، يا ابن العاهرة!" حدّق فيه ميتهيد، ثمّ خطا خطوة صغيرة إلى الوراء، وكأنّه يأمل ألاّ يلاحظ ذلك أحد.

كان بيغ بوي في المحارب النهائي، يظهر على أنّه رجل طيّب وميتهيد هو الوغد. فبيغ بوي، وبِغَضٍّ النظر عن بُنيته المُرعِبة، كان حلو المعشر لطيفًا، ويتمتّع بأخلاق حسنةٍ لولدٍ جنوبيٍّ نشأ نشأة حسنة؛ فيما كان ميتهيد منبوذًا في البرنامج،

وقد رأى المحاربون الآخرون أنّه يكذب كثيرًا، وسخروا من ذكائه وشجاعته. لكنّ كلتا الشخصيّتين كانت، حسب مصطلح إي. إم. فورستر، عميقة لا سطحيّة. فحين يكون ميتهيد وحده ويتحدّث إلى الكاميرا، يصبح أفضل متبارٍ يخاطب العقل في البرنامج؛ إذْ يبدو أنّه فهم حقًّا مدى خطورة مهمّته، كما فهم أيضًا أنّه في كلّ مرّة يدخل فيها القفص، سيصطدم برجال ضخام ومرعبين يحاولون دون وعيٍ، أنْ يضربوه بكلّ ما يملكون من قوّة، أو يخنقوه.

وإنْ بدا بيغ بوي عملاقًا لطيفًا خارج الاستديو، فإنّ جانبه المُظلم جعله مثيرًا. كان يتأرجح إلى الوراء والخلف بين شخصيّتيْه الرئيستيْن: المبتهجة والغاضبة. وقد علّق مدرّبه، رامبيج جاكسون، بالقول إنّ بيغ بوي هو "ألطف رجل في العالم... وسيقتلك".

إنّ برنامج **المحارب النهائي** مبنيٌّ على مشاهدَ لأشخاص حقيقيّين (لا ممثّلين) يناقشون أوضاعًا قتاليّة متطرّفة. وقد لا يكون البرنامج محض قصّة، لكنّه لا يُعَدُّ لاقصصيًّا أيضًا. إنّه يمنحنا كلّ شيء ننجذب إليه في القصص، من الصراع الحادّ والعنيف إلى التحوّلات التقليديّة في الشخصيّات والقصّة. ولكنّه يعطينا شيئًا آخر، إنّه يمنحنا إحساسًا بالواقعيّة القسريّة. والكثير من الأعمال الأدبيّة تكافح بشدّة من أجل المصداقيّة لأنّ تحقيق احتمال الصدق هو جزء كبير من حرفة الأدب. لكنّ برامج الواقع لا تحتاج إلى هذا الكفاح. لقد كان تجسيد روبرت دي نيرو لشخصيّة محارب نصف مجنون في فيلم **الثور الهائج**[1] (1980) من أعظم الأداءات في تاريخ السينما. لكنّه يظلّ تمثيلاً، وفعلاً زائفًا. فحين تظاهر دي نيرو بالجنون من فرط الغضب، لم يكن مُقنعًا أو مُخيفا بالقدر نفسه حين يفقد بيغ بوي السيطرة على نفسه في الحقيقة.

في الطرف المقابل من طيف برامج الواقع نجد **سوبر ناني** لقناة أي بي سي، إذْ تبدأ كلُّ حلقة بمُربّية بريطانيّة ممتلئة (جو فروست) تصل إلى منزل فوضوي. فالأبوان خاملان، والأطفال وحوش صغيرة. تقضي المربّية يومًا أو

(1) دي نيرو: (1943) ممثّل ومخرج أمريكي، ويصوّر هذا الفيلم الّذي أخرجه مارتن سكورسيزي حياة الملاكم جيك لاموتا.

اثنين وهي تراقب مدى ضياع العائلة بشكل لا يُصدّق، تهزّ رأسها وتدوّر عينيها أمام الكاميرا. ثمّ تفرض القانون، وتصوغ المربّية النظامَ من فوضى المنزل، لتصل في النهاية إلى نتيجة مرضيّة: منزل نظيف، وأبوان حكيمان ومحبّان، وأطفال مهذّبون وحسنو الخلق. ثمّ ترحل بسيّارة المربية القديمة البريطانية خاصّتها، تاركة العائلة الصغيرة لتعيش في سعادة أبديّة.

ياله من خيال! تحاكي برامج قليلة برنامج سوبر ناني بالطريقة الصفيقة الّتي تُلبس بها الخيال أثواب "الواقع". إنّ برامج مثل سوبر ناني هي أقلّ مصداقية بكثير من عمل أدبي متوسّط؛ إذ يخبرنا الأدب شديد الجودة بأكاذيب حقيقيّة، وسوبر ناني زاخر بالأكاذيب، لكنّها ليست حقيقيّة.

يُوضّح سوبر ناني والمحارب النهائي أنّ برامج الواقع ليست برامج لاقصصيّة، بل هي مجرّد شكل من الأدب تحدث فيه الأكاذيب والتحريفات بشكل رئيس في غرفة التحرير، لا في غرفة الكتابة.

هذه أوقات عصيبة بلا شكٍّ، على الأشخاص الذين يكسبون عيشهم من القصّة. وستمرّ أعمال النشر والسينما والتلفاز بفترة من التغيير المؤلم. لكنّ جوهر القصّة لا يتغيّر. لقد تطوّرت تقنية الحكاية من الحكايات الشفوية إلى رُقُم الصلصال، إلى المخطوطات المكتوبة يدويًّا، إلى الكتب المطبوعة، إلى الأفلام والتلفزيون وأجهزة الكيندل والآيفون. وهذا ما يُحدِث دمارًا في خطط الشركات، لكنّه لا يُغيّر القصّة في أصولها. وسيظلّ الأدب إلى الأبد، محكومًا بالمعادلة الّتي حكمته منذ الأزمنة القديمة:

شخصيّة+ مشكلة +محاولة للخلاص

إنّ علم المستقبل لعبة حمقاء، لكنّي أظنّ أنّ القلق حول استبعاد القصّة من الحياة البشريّة هو خطأ تمامًا. وسيشهد المستقبل تكثيفًا، إنْ لمْ نقُلْ كمالاً، لِما يجذبنا في الأدب في المقام الأوّل. وسيتزايد الانجذاب الفاتن للقصّة أضعافًا مضاعفة. سنُترك على نفرلاند سايبرية، وسنحبّها في هذا الشكل. يقول أحد اللاعبين على شبكة الإنترنت: "يبدو المستقبل مكشوفًا للواقع".

كان يومًا خريفيًّا مُشمِسًا، وكان إيثان ورفاقه يجرون في غابات متنزّه إنديان سبرنغز في فلوڤيلا في جورجيا. لقد تجوّلوا في مواقع التخييم وفي الغابة، متجاهلين نظرات روّاد المتنزّه والمخيّمين؛ إذ كانوا يطاردون وحوشًا وكانت الوحوش تطاردهم، وحين قتلوا الأورك المتخيَّل صاحوا: "فلْتمُتْ أيّها الوحش الغبي!"

في لحظات أكثر هدوءًا، ظلّوا متقمِّصين للشخصيّات؛ إذْ اعتذر الحاد الطباع ماغنوس تايغرز بلود للسير تالون قائلاً: "أنا لست حكيمًا، أعرف كيف أقاتل وكيف أرسم بضعة أحرف رونيّة". وكان السير تالون سمحًا، فقال: "سيّدي، كلماتك نابعة من حبك". ثمّ أقبل كلّ الأبطال من عوالم أوطان غريبة: غليد المسحورة، وإمبراطوريّة الاتّحاد الكامل، وصخرة العواصف ومدينة الأقزام.

اكتسب إيثان مظهرًا متوسّطيًّا، بارتدائه ثياب امرأة اشتراها من المتجر الخيري؛ قميصًا أبيض منتفخًا وبنطالاً أسود ضيّقًا. وكانت جنّية اسمها إيرين ترتدي ثوبًا حريريًّا وحذاء باليه وجناحين مُثبّتيْن بربطتي مطّاط. كانت أسلحتهم من الخشب أو الفلّين المُغلَّف بشريط لتغطية الأنابيب. ولم يكن مُهمًّا إن كانت ثيابهم بسيطة، أو ألاّ تُشبه الشبكة الزرقاء المتدلّية بين الأشجار مدخل الديماس. فقد أصبحت العصا الدمية هراوة مخيفة، وحوّل هباب التراب وجهًا بشريًّا إلى وجه قزم يطوف الليل، وصارت قطعة رخيصة من المجوهرات ثمينة بقدر الكأس المقدّسة في خيال اللاعبين.

في نهاية ذلك الأسبوع، قاتَل إيثان ورفاقه، وولف وإيري وهاينريش آيرونغير ودسك ويسبر والبقيّة كلّهم؛ ثمّ فرّوا للإبقاء على حياتهم. لقد جدعوا أنف الوحش، وقاتلوا "الجرذان المستذئبة" في "كهف الشرّ المستطير"، وحلّوا الأحجيات وألقوا التعويذات، وتشاجروا مع بعضهم البعض ثمّ تصالحوا.

وفي النهاية، وجدوا أخيرًا أشجار اليبروح[1] تتسلّل خارج درب الغابة. كانت أشجار اليبروح نصف بشريّة ونصف نبات وكلّها شرّ. وكم مشت جارية جميلة ومحاربة شجاعة داخل دغل اليبروح، والتُهمت في غضون ثوانٍ.

إليك ما بدا عليه الأمر حين تقدّم إيثان، مستخدمًا عصاه المطاطيّة، في دغل اليبروح مع رفاقه الأبطال الذين يحاربون إلى جانبه:

أطلق النار!

بوم!

احذر!

اذهب إلى هناك! احمه!

شجرتا يبروح أخريان!

اضرب

أطلق النار! 2

مراوغة!

ففففففبببببا با با

ضربة قاتلة!

أررررررررغغغغغغ!

وبعد جعل الغابة آمنة لكلّ ما هو حسن ونقي، عاد الأبطال إلى أكواخهم. وعندئذٍ دعوا بعضهم بعضًا بأسمائهم الحقيقية وتحدّثوا عن زوجاتهم وأطفالهم. ومن ثمّ استقلوا سيّاراتهم وقادوها للعودة، لا إلى مدينة الأقزام أو صخرة العواصف، بل إلى ضواحي أطلنطا. ودّع إيثان غلسدورف، في الأربعين من عمره، أصدقاءه الجدد واستقلّ طائرة إلى بوسطن، حيث كان يعمل على كتاب عن ألعاب الفانتازيا لدى الجماعات الفرعيّة.

---

(1) يُسمّى أيضًا تفّاح الجنّ، ويُعتقَد أنّ لها قوّة سحريّة، كما استعملتها بعض شوب الشرق الأدنى مخدّرًا للتعاطي والاستخدام في الجراحة.



انطلقت اللعبة الروسيّة "تقمّص الأدوار في إطار طبيعي ستالكر" في منطقة حظر إشعاعيّة قرب مفاعل تشرنوبيل النووي بعد كارثة خياليّة ثانية. لا بدّ أن يجتمع اللاعبون (الظاهرون في الصورة) لمحاربة المخلوقات المتحوّلة والمخاطر الأخرى.

لقد عاش غلسدورف لعبة تقمّص الأدوار في إطار طبيعي (LARP لارب)[1]، الّتي تُسمّى غابة الأبواب. في هذه اللعبة يسمح البالغون للأطفال في دواخلهم بالظهور. فهم يبتكرون سيناريوهات تتراوح بين السيف العادي وأفعال السحر، وبين ألعاب الخيال العلمي والعملاء السرّيين. وينشئ كلٌّ منهم شخصيّة ثريّة، ويكمّلها بقصّة خلفيّة -مشعوذ مكسور الفؤاد، جنّية أنيقة لئيمة الطباع، وامرأة مغرية غامضة -ثمّ يتظاهر اللاعبون، ويتقمّصون أحيانًا الشخصية لأيّام كلّ مرّة. هذه اللعبة ليس مجرّد لعبة، إنّها مسرح ارتجالي دون جمهور، كما هي أرض الخيال للبالغين.

تطوّرت لعبة تقمّص الأدوار في إطار طبيعي في ثمانينيّات القرن الماضي عن ألعاب تقمّص الأدوار على الطاولة، مثل سجون وتنانين، التي جمعت الأصدقاء معًا لمباريات في القصّ التعاوني. تدعونا ألعاب تقمّص الأدوار إلى دخول عوالم خياليّة مختلقة تمامًا، ليس بوصفنا متخيّلين خارجيّين (مثل القصّ التقليدي)، بل

(1) اختصار لـ Live action role palying game.

بوصفنا شخصيّات فاعلة. وتُعدّ هذه الألعاب نوعًا هجينًا بين الألعاب والقصص. لكنّ جانب القصّة يتفوّق حسب رأيي. فاللعبة هو الاسم الّذي نمنحه لعلاقتنا التفاعليّة بعالم القصص.

يكون لاعب سجون وتنانين النمطي ولدًا انطوائيًّا ذا بثور، ليس جذّابًا ولا يستطيع ممارسة الرياضة أو جذب الفتيات. يدهشني هذا النمط لكونه دقيقًا جدًّا، فقد عرفته من خلال سنوات لعبي لهذه اللعبة حين كنت طفلاً، ومن خلال التسكّع مع أصحاب ظلّوا يلعبونها في بلوغهم. لكنّ لاعبي تقمّص الأدوار في إطار طبيعي هم سلالة أخرى تمامًا. فهُمْ نوع من مفرطي الانطوائيّة الملتزمين، الذين يسخر منهم حتّى عبقريّي"سجون وتنانين". لكن يجب ألاّ يسخر أحد. فلماذا يُعتبر تمثيل قصص تولكن غباءً، إن كان معظمنا يجلس مثل المغفّلين في المسرح لمشاهدة الممثّلين يفعلون الأمر نفسه؟ لماذا تعتبر هذه اللعبة مثيرة للسخرية في الوقت الذي نعبد فيه تحديدًا نجوم السينما الذين يتجوّلون في نڤرلاند، ويصرخون ويتعانقون ويطعنون وينفعلون؟ لاعبو لعبة تقمّص الأدوار هم نموذج أقصى من مبدأ بيتر پان: إنّ البشر هم فصيلة لا تكبر أبدًا. قد نغادر حضاناتنا، لكنّنا لا نغادر نڤرلاند.

وهناك سبب آخر يدعونا ألاّ نسخر من هولاء اللاعبين، لأنّ ألعاب تقمّص الأدوار، مثل غابة الأبواب وسجون وتنانين، تشير إلى طريق مستقبل القصّة.

يا له من عالم جديد شجاع!

لا أرى أنّ الأدب التقليدي يُحتضر، ولا أرى أنّ القاعدة العالميّة ستتغيّر أبدًا. لكنّني لا أرى أنّ القَصص سيتطوّر في اتّجاهات جديدة في الخمسين سنة القادمة. سينتقل الأدب التفاعلي، في صيغة ألعاب تقمّص الأدوار، من هامش العبقري إلى المتن الرئيس. سيجري المزيد والمزيد منّا في الأنحاء مثل لاعبيها في بلاد الأحلام، يحلمون بالشخصيّات ويمثّلونها. لكنّنا سنفعل ذلك في الفضاء السايبري، وليس في العالم الحقيقي.

برزت اثنتان من روايات الخيال العلمي الأكثر إقناعًا لمستقبل القصّة هما: **عالم جديد شجاع** لألدوس هكسلي (1932)، **وستارترك: الجيل التالي**[1] (1987–1994). في رواية هكسلي الديستوبيّة، يموت الأدب جوهريًا. ويحتشد الناس عوضًا عنه أمام "السينما الحسّية" وهي، صناعيًا، تشبه الأفلام كثيرًا، لكن هناك اختلافان كبيران: الأوّل هو أنّك في السينما الحسّية تشعر فعليًّا بما تفعله الشخصيّة، فحين يمارس شخصان الجنس على بساط من فراء الدب، ستشعر بكلّ شعرة على البساط، وستهرس شفتاك بالقبل؛ وثانيًا، هو أنّ السينما الحسّية ليست تقنية لإيصال قصّة فعليًّا، بل تقنية لإيصال الإحساس، ولا تستكشف السينما الحسّية المأزق الإنساني. كما أنّها لا تتضمّن محتوى ثقافيًّا، بل هي مجرّد إثارة وارتعاش؛ إذ تسمح للناس بمشاهدة إباحيّتها والإحساس بها أيضًا.

ولو ابتُكرت السينما الحسّية يومًا، فسيهرع الناس إليها بلا شكٍّ. لكنّني لا أرى أنّ هذا يعني نهاية القصّة، بل أرى أنّ الناس سيرغبون فيها وفي القَصص. يسعد مواطنو ديستوبيا هكسلي بالسينما الحسّية، لكنّهم مختلفون عنّا. لقد هُندسوا جينيًّا، وتكيّفوا ثقافيًّا إلى حدٍّ لم يعودوا فيه بشرًا تمامًا. لن تموت القصّة حتّى نعبر فعلاً إلى عالم جديد شجاع، إلى عالم تتغيّر فيه الطبيعة والتنشئة البشريّة أساسًا. يبدو أنّ هكسلي نفسه فهم هذا، فروايته تُصوّر فحسب بشريًّا واحدًا موثوقًا به تمامًا، جون المتوحّش، وهو منحرف بعض الشيء لأنّه يفضّل شكسبير على السينما الحسّية.

أرى أن مستقبل الأدب سيكون أقرب إلى مسرح ستارترك منه إلى سينما هكسلي الحسّية. ففي العالم الخيالي لـ **ستار ترك: الجيل التالي**، يستطيع المسرح التجسيمي محاكاة أيّ شيء تقريبًا على نحو موثوق. والرواية التجسيميّة هي عمل قصصي تدخله، بوصفك شخصيّة، على المسرح التجسيمي، إنّها نسخة معقّدة على الصعيد التقني من لعبة تقمّص الأدوار في إطار طبيعي. ومثل السينما

---

(1) هكسلي: (1894–1963) روائي إنجليزي، اشتهر برواياته ذات القضايا الإنسانيّة. ستارترك: مسلسل خيال علمي من 7 أجزاء، ألّفه جون رودينبيري.

الحسّية، تخدع الرواية التجسيميّة الذهنَ بالظنّ أنّ القصّة تحدث فعلاً. لكن على العكس منها، تمنحك الرواية التجسيميّة كلّ الإثارة والارتعاش دون انتزاع للقصّة.

على المسرح التجسيمي، تستمتع كابتن كاثرين جينواي بقراءة جين أوستن، مثل الرواية التجسيمية، حيث تؤدّي دور البطلة الذكيّة الجريئة المرغوبة كثيرًا. بالمقابل، يستمتع كابتن جين لوك بيكارد بحلّ الغموض بوصفه محقّق رايموند تشاندلري اسمه ديكستن هيل. تكمل رواية **ستارك ترك** التجسيميّة كثيرًا ممّا يجذبنا في الأدب في المقام الأوّل، أي الإحساس بالتطابق مع الشخصيّات، والوهم الكامل بالانتقال الى كون مواز.

قد لا نحقّق أبدًا التعقيد التقني الذي نراه في ستار ترك، لكنّني أرى أنّنا نتحرّك في هذا الاتّجاه بنمط محدّد من ألعاب القِديو يُدعى لعبة "تقمّص الأدوار المتعدّدة اللاعبين على الشبكة، (معظم الناس يستخدمون الاختصار مور بيغ). في هذه الألعاب، يصبح اللاعبون شخصيّات في قصّة غير مغلقة؛ إذ يتحرّكون عبر عالم افتراضي واسع فيزيائيًّا وثريّ ثقافيًا يشتركون فيه مع آلاف اللاعبين. وللعوالم الافتراضية قوانينها وعاداتها الخاصّة، ولها لهجاتها اللغويّة الخاصّة، ومفردات قد يصعب على المبتدئين (الذين يُسَمّون الأغرار) إتقانها. (هناك بعض الأفعال مثل قتل العصابة، وهزيمة الخصم، وتقليص القوى وتحسين الحالة وهجوم التعويذة وكسب السلاح ودحر العدوّ)[1] وفيها قبائل متحاربة واقتصادات مزدهرة، بتجارة ترتفع إلى مئات الملايين من دولارات العالم الحقيقي في العام. تتطوّر الحضارات الأصيلة تلقائيًّا، في عوالم ألعاب تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الشبكة، ويكتب علماء الإناسة دراسات إثنوغرافية عنها.

وحين تدخل هذه الألعاب، فلست تدخل فضاء ثقافيًّا وماديًّا مختلفًا فحسب، بل تدخل فضاء قصصيًّا أيضًا. في الحقيقة، إن الكثير منها مبنيٌّ على

---

(1) يستخدم الكاتب أفعالاً تشيع في لغة مستخدمي هذه الألعاب، وقد وضعت هنا بحسب معانيها.

قصص رائحة، مثل **سيّد الخواتم وستارترك وحرب النجوم**[1]. ويدعونا هذا النوع من الألعاب إلى أن نصبح شخصيّات في قصص أبطال كلاسيكيّة. "ويشبه لعب تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت العيش في داخل رواية أثناء كتابتها"، على حدّ تعبير أحد اللاعبين. وقال آخر: "أنا أعيش داخل ملحمة قروسطيّة، فأنا أحد الشخصيّات في الرواية وأحد مؤلّفيها في الوقت نفسه."

خُذْ مثلاً لعبة تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت التي أنتجتها شركة بليزارد، **وورلد أوف ووركرافت**. يصعب وصف هذه اللعبة في هذه المساحة الصغيرة، للسبب نفسه الذي يصعب فيه تلخيص الفكرة المادية والثقافية لنيكاراغوا أو النرويج في بضع فقرات. فحماس هذه اللعبة مذهل، لأنّ مطوّريها ليسوا صانعي ألعاب، بل هم صانعو عالم. (يُقال إنّهم لا يشيرون إلى ابتكارهم بوصفه لعبة تقمّص أدوار، بل بوصفه تجربة لتقمّص الأدوار). إنّ مصمّمي اللعبة آلهة عبقريّة ينحتون من الفراغ عالمًا افتراضيًّا.

وورلد أوف ووركرافت هي عالم على الشبكة يتألّف من عدد من الكواكب المنفصلة، والثقافات والطوائف والأديان واللغات المشتركة غير المفهومة. يغامر هناك اثنا عشر مليون شخص في الحقيقة (ما يعني أن سكان وورلد أوف كرافت يتجاوز عدد سكّان نيكاراغوا والنرويج معًا)، ولا يبالغ عالم الاجتماع وليم سيمز بينبريدج[2]، الذي أمضى سنتين في عالم وورلد أوف كرافت مجريًا بحث مشارك مراقب، حين يكتب أنّ تجربة وورلد أوف كرافت مبنيّة على نسيج من الأساطير المعقّدة، بقدر أيّة ملحمة قديمة. هناك كتب ناقشت وورلد أوف كرافت مثل **القبيلة الجديدة**، **والحرب الأهليّة في أرض الطاعون**، الذي يمكن للشخصيّة الّتي تلعبها أن تقرأها لتتعلّم تقاليد المملكة. وهناك سلسلة من الروايات (تمتدّ حتّى خمس عشرة في وقت كتابة هذا العمل) تجسّد قصّة وورلد أوف كرافت، وتنشئ الشخصيّات الرئيسة، وتحصر التطوّر

(1) سيّد الخواتم: رواية ملحميّة خياليّة، كتبها ج. ر. تولكن، وحُوِّلت إلى فيلم. حرب النجوم: سلسلة أفلام فضاء ابتكرها جورج لوكاس.

(2) (1940) عالم اجتماع أمريكي، من كتبه: "مستقبل الدين".



لقطة من وورلد أوف ووركرافت تظهر فيها جنّية من أبناء الدم.

المستمر للتجربة على الشبكة. حين تدخل وورلد أوف كرافت تصبح شخصيّة في ملحمة متطوّرة تمتدّ للوراء حتّى بداية الزمن، حتّى الآلهة الأولى وولادة العالم، وعشرة آلاف سنة من تاريخٍ يبيّن نهوض الأعراق والحضارات وسقوطها.

تحقّق وورلد أوف كرافت ما تفعله لأنّها تجمع إبداع عـدّة مئـات مـن المتعاونين: مثل المبرمجين، والكتّاب، وعلماء الاجتماع، والمـؤرّخين، والفنّـانين البصريّين، والموسيقيّين، وغيرهم. يبتكر معظم الفنّ العظيم أفراد، لكنّ وورلـد أوف كرافت هو نتاج عمل مئات الأشخاص المبدعين الذين ينسجون قوّة فـنّ القصّة معًا، إلى جانب الفنّ البصري والصوتي. تُعدّ وورلد أوف كرافت عمـلاً فنيًّا وهي ما تزال في أيّامها الأولى حتّى الآن، لكن كيف ستبدو عليه عوالم مثل وورلد أوف كرافت في غضون عشرين سنة؟ أو خمسين؟

سفر الخروج

في كتابه **سفر الخروج إلى العالم الافتراضي**، يـرى الاقتصـادي إدوارد كاسترونوڤا[1] أنّنا بدأنا أعظم هجرة جماهيريّة في تاريخ البشريّة. فالناس ينتقلون

---

(1) (1962) أستاذ الاتّصالات وتصميم الألعاب في جامعة إنديانا، من أعماله: "الاقتصادات الافتراضيّة".

في جماعات من العالم الحقيقي إلى العالم الافتراضي. ستظلّ الأجساد هنا على الأرض دومًا، لكنّ انتباه البشر ينسل تدريجيًّا نحو العالم الافتراضي. يقضي عشرات الملايين من المخلصين للعبة تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت ما معدّله عشرون إلى ثلاثين ساعة في الأسبوع، مستغرقين في مغامرات على الشبكة. ووفقًا لمسح أُجري على ثلاثين ألفًا من لاعبي هذه الألعاب على الإنترنت، يشكّل حوالي نصف اللاعبين الجادّين صداقاتهم الأكثر رضاء في اللعبة، ويعتبر 20بالمئة أرض هذه اللعبة وطنهم الحقيقي، في حين أنّ الأرض مجرّد مكان يزورونه من حين لآخر. وستتضاعف سرعة الخروج كلّما جعل التقدّم التقني العوالمَ الافتراضيّة جذّابة أكثر فأكثر.

ولن يُغذّى الخروج، وفقًا لكاسرتونوڤا، بالقوّة الجذّابة للعوالم الافتراضيّة فحسب- أيْ بالجذب القوي للقصّة التفاعليّة- بل بالقوّة المنفّرة من الحياة الواقعيّة. ويطلب منّا كاسترونوڤا أن نتخيّل رجلاً عاديًّا يدعى بوب. يعمل بوب في متجر تجزئة، يصفّ المنتجات على الرفوف ويكنس الأرض ويهتمّ بدفتر الحسابات. ثمّ يقود سيّارته مجتازًا مناظر من الخرسانة الجرداء للمتاجر الكبيرة ومطاعم الوجبات السريعة. وحين يلعب البولينغ يلعبها وحيدًا، فلم يكن منخرطاً في الحياة المدنية، وليس لديه شعور حقيقي بأنّه فرد في مجتمع، وحياته بلا معنى، ويتطلّب عمله القليل من جهده وهو لا ينتج شيئًا له قيمة دائمة.

لكن بعد العمل، يدخل بوب الشبكة ويجد كلّ شيء مفقود في حياته، في بلاد تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت، لدى بوب أصدقاء، وقد يكون له زوجة. وهناك لا يعيش ليبيع ويستهلك القمامة، بل يعيش ليناضل ضدّ الشرّ. في بلاد تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت، يكون لبوب عضلات كبيرة وأسلحة كبيرة وسحر خطر. فهو عضو أساسي ومبجّل في جمعيّة العروة الوثقى.

يعزو المعلّقون الحسّ المتزايد بالعزلة في الحياة الحديثة إلى ألعاب تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت باستمرار. لكنّ العوالم الافتراضيّة ليست سببًا للعزلة أكثر من كونها استجابة لها؛ إذ تعيد الحياة الافتراضيّة ما نُزع من

الحياة الحقيقيّة. وتُعدّ العوالم الافتراضية بطرق هامّة إنسانيّة على نحو أكثر مصداقيّة من الحياة الحقيقيّة، فهي تعيد للمجتمع الإحساس بالمنافسة، والإحساس بكونك شخصًا مهمًّا يعتمد عليه الناس.

علاوة على ذلك، تُعدّ عوالم تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت هادفة بشكل واضح؛ إذ يقول مصمّم الألعاب ديفد ريكي: "يدخل الناس اللعبة ليحصلوا على إجازة يوميّة من تفاهة حياتهم الحقيقيّة." كما أنّها بيئة غنيّة بالمعنى بكثافة، وعالم يبدو بطرق عديدة، جديرًا بحياتنا ومماتنا. تُحقّق الألعاب هذا، قبل كلّ شيء، بإحياء الأساطير؛ حيث تستعيد الأساطير في العالم الافتراضي كلّ قوّتها، وتكون الآلهة حيّة وقويّة. هكذا يصف وورهامر أونلاين أمير الحرب اللئيم تشارزانك: "في أراضي الشمال البعيد، حيث تعبد قبائل همجيّة آلهة الفوضى البغيضة، برز بطل جديد. كان اسمه يسمع في صفير الرياح الثلجيّة والصرخات الحادّة للأودية. ويظهر في هزيم العاصفة ويهمس في كوابيس الرجال. إنّه تشارزناك الذي اختارته تزينتش (آلهة الفوضى)، وسيهزّ أساسات العالم القديم."

لذلك، سيدخل الناس هذه الألعاب بازدياد لا لقيمها الفاضلة فحسب، بل للهروب من الحياة الحديثة الجرداء، وللإحساس بأنّ الواقع معطّل، كما يقول مصمّم الألعاب جين ماكغونيغال[1] في عنوان كتابه الأخير. قد تقول: "صحيح، لكن عبقريّي ألعاب تقمّص الأدوار يشتركون جميعًا في أمر واحد، في أنّهم كلّهم فاشلون ومثيرون للشفقة، أمّا أنا فلست كذلك، ولا شأن لي بعالم غريبي الأطوار والمسوخ."

هذا صحيح، فألعاب تقمّص الأدوار متعدّدة اللاعبين على الإنترنت ليست للجميع، لكنّها لما تزل في بداياتها. في العقود القادمة، ستزداد طاقة الحواسيب بشكل مدهش، وسنقترب أكثر فأكثر من الرواية التجسيميّة. حين يحدث هذا، ستنتزع بلاد القصص الحياة الحقيقيّة بطرق عديدة. لقد قرّر العديد من الأشخاص، وخاصّة أشخاص مثل بوب، أنّه من الأجمل أن تكون ملكًا في في

---

(1) مصمّمة ألعاب فيديو وكاتبة، تكرّس استخدام التقنية لتعزيز المواقف الإيجابيّة والاندماج في العالم الحقيقي.

هذه الألعاب، على أن تكون فلاّحًا في عالم الواقع. لكن هل سيكون من الأجمل، يومًا ما، أن تصبح ملكًا في ألعاب تقمّص الأدوار، أكثر من أن تكون ملكًا في العالم الحقيقي؟

بطبيعة الحال، سيتعيّن على الأشخاص دائمًا أن ينزعوا القابس من قصصهم للذهاب إلى الحمّام أو الثلاّجة. لكنّ الأدب التفاعلي قد يصبح جذّابًا جدًّا بحيث سنكون راغبين عن هجره. هذا أمر لم تدركه أبدًا سلسلة ستارترك المتفائلة بشدّة. فالمسرح التجسيمي، مثل القنبلة الهيدروجينيّة، تقنية ذات إمكانات تخريبيّة خفيّة. إن كان لديك مساحة مناسبة، حيث تتمكّن دومًا من فعل الأمر الذي أردته بشدّة -بدءًا بحماية العالم وحتّى السيطرة على حريمك- فلمَ قد تخرج إذنْ؟ لمَ قد ترغب يومًا في التوقّف عن كونك إلهًا؟

تطوّر البشر ليتوقوا إلى القصص، وهذا التوق، بشكل عام، كان جيّدًا لنا؛ إذ تمنحنا القصص متعة وإرشادات، كما أنّها تحاكي العوالم بحيث يمكننا العيش على نحو أفضل في هذا العالم. إنّها تساعد في جمعنا في مجتمعات وتعرّفنا بوصفنا حضارات. لقد كانت القصص هبة عظيمة لجنسنا.

ولكن هل تصبح نقطة ضعف؟ لا بدّ أن نقارن بين توقنا للقصص وتوقنا للطعام، فميلنا للإفراط بالأكل خدم أسلافنا جيّدًا، حين كان نقص الطعام جزءًا متوقّعًا من الحياة. لكنّنا اليوم فرسان المكاتب الحديثة، مغمورين بالدسم الرخيص وشراب الذرة، ويكون الإفراط في الأكل لتسميننا غالبًا وقتلنا شبابًا. بشكل مماثل، ربّما كان النهم القويّ للقصّة صحيًّا لأسلافنا، لكنّ له عواقب ضارّة في عالم تجعل فيه الكتب ومشغّلات الإم پي 3 والتلفاز والآيفون القصّة كليّة الحضور، وحيث يكون لدينا، في الروايات الرومانسية والمسلسلات التلفزيونية مثل جيرسي شور، شيء يشبه معادلة القصّة لتوينكيز المقلي. أظنّ أنّ الباحث الأدبي بريان بويد محقّ في التساؤل عمّا إذا كان الاستهلاك المفرط في عالم غارق بالقصص الرديئة يمكن أن يؤدّي إلى شيء مثل "مرض السكري الذهني".

على نحو مماثل، وبتطوّر التقنية الرقميّة، أصبحت قصصنا -كليّة الوجود، والغامرة والتفاعليّة- جذّابة بشكل خطير. ولا ينبع الخطر الحقيقي من كون

القصّة ستختفي من الحياة البشريّة في المستقبل، بل من كونها ستسيطر كليًّا.

ربّما نستطيع تفادي هذا المصير، ربّما، مثل متّبعي الحمية المنضبطين، يمكن أن نعدّ خيارات مغذّية ونتجنّب حشو أنفسنا بالقصص. في هذا الإطار، إليك بعض الاقتراحات المتواضعة المبنيّة على بحث في هذا الكتاب.

اقرأ الأدب وشاهده، لأنّه سيجعلك أكثر تعاطفًا وأكثر قدرة على خوض معضلات الحياة.

لا تسمح للأخلاقيّين أن يخبروك بأنّ الأدب يحطّ من نسيج المجتمع الأخلاقي. وعلى النقيض، فحتّى القصص الأكثر إثارة عادة، تجمعنا معًا حول قيم مشتركة.

تذكّر أنّنا، بطبيعتنا، متعطّشون للقصّة. عندما ننغمس عاطفيًّا في شخصيّة وحبكة، يسهل صهرنا وتشكيلنا.

احتفِ بقدرة القصص على تغيير العالم (تذكّر كوخ العمّ توم)، لكن حاربها (تذكّر ميلاد أمّة).

إنّ تدريبات كرة القدم ودروس الكمان جميلة، لكن لا تضع جدولاً لطفلك بعيدًا عن نفرلاند، إنّها جزء حيويٌّ من النشأة السليمة.

اسمح لنفسك بحلم اليقظة. فأحلام اليقظة هي قصصنا الخاصّة الصغيرة، الّتي تساعدنا على التعلّم من الماضي والتخطيط للمستقبل.

انتبه، حين يُثبّت حكّاؤك الداخلي على مسنن التسريع: كن مرتابًا بشأن نظريّات المؤامرة ومنشورات مدوّنتك، وروايات تبرئة الذات من العداء مع الزوجة وزملاء العمل.

إن كنت شكّاكًا، فحاول أن تكون أكثر تساهلاً مع الأساطير، الوطنية والدينية، التي تساعد في ربط المجتمع معًا، أو على الأقلّ حاول أن تكون أقلّ احتفاءً بفنائها.

في المرّة القادمة التي يقول فيها ناقد إنّ الرواية جنس محتضر بسبب الافتقار للجدّة، تثاءب فحسب. لا يتّجه الناس إلى بلاد الحكايا، لأنّهم يريدون أمرًا

جديدًا بشكل مدهش، بل يذهبون لأنّهم يريدون المتعة القديمة للقاعدة القصصيّة العالميّة.

لا تقنط لمستقبل القصّة، ولا تتحوّل إلى متذمّر من ظهور ألعاب الفِديو أو تلفزيون الواقع. ستتطوّر الطريقة الّتي نعيش بها القصّة. لكن بوصفنا حيوانـــات حكّاءة، لن نستسلم بعد الآن، بل سنبدأ المشي على أربع.

استمتع بالاستحالة الخياليّة للمسار التطوّري المتعرّج الذي جعلنا كائنـــات قصصيّة، فقد منحنا هذا كلّ الحيويّة المبهجة الحركيّة للقصص الّتي نرويها. وانتبه بشكل أكثر أهميّة، إلى أنّ معرفة قوّة القَصّ، ومصدرها وسبب أهمّيتها، لا يمكن أن تقلّل من عيشك لها، فاذهب وتِه في رواية، وسترى.

امتنان

أودّ تقديم شكري لكلّ الأفراد والمؤسّسات الذين منحوني الإذن باستخدام الصور في هذا الكتاب. كما أشكر أيضًا فريدريك سبوتس لشرحه بصبر قضايا الحقوق المتعلّقة بلوحات هتلر. أخيرًا، أقدّم شكرًا خاصًّا لويكيميديا كومنز لتسهيل البحث عن عدد هائل من الصور الرقميّة.

أنا ممتنّ للباحثين والعلماء الذين قدّموا نصحًا في موضوع الكتاب كاملاً، أو في فصول بعينها، بريان بويد، وجوزيف كارول، وإدوارد كاسترونوڤا، وسام في، ومايكل غازينيغا، وكاتيا ڤالي. أنا ممتنّ لأمّي وأبي، ماريكا وجون، إلى جانب أخي روبرت، الّذين قدّموا لي الكثير من النصائح والتشجيع. كما أنّ تيفاني، زوجتي تستحقّ الشكر لا لتعليقها على المسودّات فحسب، بل لأنّها جارتني حين كنت مهووسًا بهذا الكتاب أيضًا.

أشكر أمناء المكتبات في مكتبة كليّة واشنطن وجيفرسون، وخاصّة راشيل بولدن وأليكسس رتنبيرغر. فقد طلبتا لي عددًا من الكتب المستعارة داخل المكتبة و لم تطبّقا سياسة المكتبة علي، حتّى عندما كنت أستحقّها.

أنا عميق الامتنان لمحرّرتي الموهوبة المجتهدة الموسوعيّة الثقافة المطلعة أماندا كوك. لقد تعاونت معي أماندا في كلّ شيء بدءًا من تصميم الكتاب الجذّاب، وحتّى بنية جمله. ليس هناك كتاب كامل، لكن هذا العمل كان سيصبح أقل شأنًا من دون أذن أماندا الحساسة للغة وغريزتها للقص. يستحقّ آخرون في فريق هوتون مفلن هاركوت الشكر أيضًا لمهارتهم وبراعتهم، ومنهم مساعدة التحرير آشلي غليام التي عملت بجهد معي على الصور في هذا الكتاب، ومصمّم الكتب بريان مور ومحرّرة الطباعة باربارا جاتكولا.

أشعر أنّي محظوظ جدًّا لأنّ لديَّ وكيلاً متمكّنًا وموهوبًا متمثلاً بماكس بروكما. كان ماكس موجودًا منذ بدء هذا المشروع، يساعدني على صياغة مجموعة الأفكار الخامّ، لتتحوّل إلى بدايات هذا الكتاب. لقد كان مصدرًا موثوقًا أيضًا في الرفقة والمشورة الحكيمة.

منذ أنْ كانتَا صغيرتيْن، دعتني ابنتاي إلى عوالمها التخيّليّة باعتباري مشاركًا مراقبًا، متقمّصًا أدوار الأمراء ودمى كين، والوحوش. علّمني لَعبي مع ابنتيّ كثيرًا عن القصّة، أكثر ممّا تعلّمت من الكتب. فشكرًا آبيغيل، شكرًا أنابيل.

«قبل عشرات الآلاف من السنين، حين كان العقل البشريُّ ما يزال شابًّا وحين كانت أعدادنا قليلة، كنَّا نروي الحكايات لبعضنا بعضًا. والآن، بعد عشرات الآلاف من السنين، ما زال بعضنا يبتكر الأساطيرَ بقوّةٍ حول أصل الأشياء، وما زلنا نشعر بالإثارة أمام الغزارة المدهشة للقصص على الورق، وعلى خشبات المسارح، وعلى الشاشات؛ من قصص جرائم قتل، وقصص جنسيّة، وقصص مؤامرات، وقصص حقيقيّة وأخرى كاذبة. فنحن، بوصفنا جنسًا، مُولعون بالقصّة. وحتّى حين يخلُد الجسد للنوم، يظلّ العقل مستيقِظًا طوال الليلة، يروي القصص لنفسه.»

«إنّه عرضٌ مثير لجملة من الأسئلة الّتي يطرحها الهواة والأكاديميّون عن سبب حبّنا للقراءة، وعن سبب خضوعنا للقصص، وعن العِلّة الّتي تجعل من التجربة اليوميّة أحيانًا تبدو مثل ملحمة».

سان فرانسيسكو كرونيكل

«إنّه مزيج سهل وساحر بين القصّة والعلم».

مينيابوليس ستار تريبون

«إنّ غوتشل كاتب ذكيٌّ... يعرض ثقافته برشاقة، كاشفًا عن معرفة عميقة».

بوسطن غلوب

جوناثان غوتشل

الحيوان الحكّاء

كيف تجعل منّا الحكايات بشرًا؟



ISBN: 978-614-01-2550-6

9 786140 125506



منشورات تكوين

TAKWEEN PUBLISHING



توزيع

الدار العربية للعلوم ناشرون

Arab Scientific Publishers, Inc.

www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

www.takweeen.com | Publishing@takweeen.com